

DIPLOMARBEIT

Avantgarde und Sozialistischer Realismus

Sowjetische Architektur zwischen Kunst und Politik (1917-1937)

Verfasser

Matthäus Stracke

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im Mai 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A312 301

Studienrichtung lt. Studienblatt: Geschichte

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Andreas Kappeler

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die Entscheidung, meine Diplomarbeit zum Thema „Avantgarde und Sozialistischer Realismus“ mit dem Schwerpunkt Architektur zu verfassen, lag verschiedenen Überlegungen zugrunde. Zum einen stellt die Arbeit den Abschluss meines Studiums aus Geschichte und Publizistik- und Kommunikationswissenschaften an der Universität Wien dar, sollte also, meinen Interessen folgend, ein zeitgeschichtliches Thema mit kommunikations-wissenschaftlich interessanten Aspekten behandeln. Zum anderen war ich darum bemüht, auch zu meinem Studium der Architektur an der technischen Universität Wien einen direkten Bezug herstellen zu können.

Nachdem ich im Laufe der Jahre verschiedene Lehrveranstaltungen zum Themenkreis „russische und sowjetische Geschichte“, teils auch mit vorrangig kulturgeschichtlichem Schwerpunkt besucht hatte, fiel meine Wahl schnell auf die hier beobachtete Region und Zeitspanne. Nicht nur die politischen, sondern insbesondere die kulturellen Veränderungen im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts erschienen mir von hohem Interesse. Dabei rückte vor allem die, im Vergleich zur westeuropäischen und amerikanischen Variante mir weniger bekannte Historie der russischen Avantgarde in den Mittelpunkt. Der Wunsch nach Konzentration auf den Bereich Architektur war in Folge meiner Studienkombination für mich selbstverständlich und ließ sich, dank der Bereitschaft Univ.-Prof. Dr. Andreas Kappeler, mich als Betreuer zu begleiten, auch verwirklichen. An dieser Stelle sei ihm herzlichst gedankt!

Weiters zu großem Dank verpflichtet bin ich einigen guten Freundinnen und Freunden sowie besonders meinen Schwestern und Eltern, die mir hilfreich und motivierend zur Seite standen. Vielen Dank nicht zuletzt für Eure Geduld!

Gewidmet meinem Großvater, Paulus.

Einleitung

Die russische Kunst- und Literaturszene war zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts bereits von vielen Ansätzen moderner kultureller Strömungen geprägt, nicht so die Architektur, hier wurden um die Jahrhundertwende und im darauf folgenden Jahrzehnt erst sehr zaghafte stilistisch modernistische Gehversuche unternommen.

In der Zeit um die Revolution von 1917 gab es jedoch auch in der Architekturszene große Veränderungen. Neben den Architekten beschäftigten sich zahlreiche Künstler anderer Disziplinen, etwa der Malerei oder Plastik, mit der Konzeption einer neuen Architektursprache. Die Loslösung von der Fläche zu Gunsten der Entwicklung neuer Raumstrukturen war essenzieller Bestandteil auf dem Weg zur Moderne.

Innerhalb weniger Jahre entwickelte sich ein völlig neu orientiertes Lager modernistischer Strömungen, das den konservativen, erhaltenden Schulen der russischen bzw. sowjetischen Architektur gegenüberstand. Während letztere den ästhetischen Theorien des neunzehnten Jahrhunderts wie Naturalismus und Historismus nachhingen und keinerlei Veranlassung sahen, sich von diesen bewährten Grundlagen zu trennen, war genau dies Prämisse der neuen Fraktion, die sich mit aller Vehemenz, Lautstärke und Emotionalität gegen die Vergangenheit und für einen Neuanfang entschied.

Trotz zunehmender gegenseitiger Attacken blieb jedoch über mehr als ein Jahrzehnt eine tief greifende Diskussion mit ausführlichen Streitgesprächen aus. Die Auseinandersetzung zwischen Modernisten und Traditionalisten beschränkte sich im Wesentlichen auf Macht- und Einflussfragen, während inhaltliche Themen kaum Beachtung fanden. Völlig anders sah es innerhalb der modernen Strömungen aus, die sich ein erbittertes Gefecht in ideologischen, soziologischen, ästhetischen und philosophischen Fragen lieferten.

Die gegenseitige Abgrenzung auf Grund vergleichsweise geringer kunsttheoretischer oder auch praktischer Differenzen gehörte zum täglichen Programm der Modernisten. Hätte es diese interne Diskussion über die Funktion von Architektur, über den richtigen Konzeptionsweg, über ihre Werkzeuge und Anwendung nicht gegeben, wäre nicht ein Bruchteil jener Dynamik zustande gekommen, die erst die Entwicklung der Avantgarde in ihren verschiedenen Formen ermöglicht hatte. Der Abstand zwischen Ein- und Austritt, zwischen Neugründung, Abspaltung oder Auflösung einer Assoziation, Gruppierung, eines Vereins oder einer Schule war auf ein Minimum gesetzt und verlangte enorme Präzision in

der jeweiligen Dogmenlegung, um die eigene Existenz rechtfertigen zu können. Mit dieser Art der gegenseitigen Ablehnung bzw. Infragestellung verbrachten die Modernisten schließlich mehr als ein ganzes Jahrzehnt und verabsäumten es, sich zumindest gegenüber den Traditionalisten und der Politik als einheitliche Kraft zu positionieren. Als die Avantgarde Anfang der Dreißigerjahre begriff, dass sich die Diskussion in architektonischen Fragen längst nicht mehr um einzelne Nuancen moderner Strömungen, sondern allgemein um deren Existenz im sowjetischen System drehte, war es für eine wirkungsvolle Reaktion bereits zu spät. Die Entscheidung um den zukünftig verbindlichen Stil sowjetischer Architektur war bereits zu Gunsten des Historismus, Naturalismus und Utopismus des Sozialistischen Realismus gefallen.

Die wesentlichen Positionen innerhalb der Avantgarde wurden von den Rationalisten (ASNOWA), den Konstruktivisten (OSA) und gegen Ende der Zwanzigerjahre von den Vertretern der so genannten proletarischen Architektur (WOPRA) bezogen.

Die Rationalisten, seit 1923 in der Assoziation Neuer Architekten (ASNOWA) zusammengeschlossen, gingen von der Annahme aus, dass hinter jeder (architektonischen) Form eine gewisse künstlerisch-kompositorische Idee und nicht nur reine Zweckbedingtheit steckt. Daher hatte für sie Architektur die Aufgabe oder Möglichkeit, durch Umsetzung dieser Idee bewusst auf das menschliche Empfinden, die menschliche Psyche einzuwirken. Aus dieser Annahme heraus näherten sich die Rationalisten der Architektur aus einer sehr naturwissenschaftlich-analytischen Perspektive. Sie beobachteten und untersuchten die Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung des Menschen und verzichteten weitgehend auf die weitaus instabilere, da innerhalb kürzerer Zeit sehr wandelbare soziologische Dimension. Unter Reduktion des ästhetischen Wahrnehmungsprozesses auf biologische und physiologische Tatsachen, versuchte man der Architektur bzw. der Formfindung eine rein wissenschaftliche Basis zugrunde zu legen.

Zu den bedeutendsten Persönlichkeiten in der Reihe der Rationalisten zählten Nikolai Ladowski, El Lissitzky, Wladimir Krinski, Nikolai Dokutschajew, Wladimir Fidman, Wiktor Balichin u.a..

Die Konstruktivisten, ab 1925 in der Gesellschaft Moderner Architekten (OSA) vereint, vertraten die Auffassung, dass Kunst eine sozial und technisch zweckmäßig produktive Tätigkeit sei, die zur Durchsetzung der sozialistischen Lebensweise eingesetzt werden könne. Kunst als ästhetische sinnliche Erkenntnis-Dimension wurde abgelehnt: der utilitäre Faktor, die Zweckmäßigkeit sollten bestimmend sein. Dem entsprechend wurde die „funktionale Methode“ ausgearbeitet, die den Zweck eines Gebäudes und die in ihm

ablaufenden Prozesse zum Ausgangspunkt jedes architektonischen Entwurfes machte. Auf dieser Annahme basierte auch die ideologische Gleichstellung des Architekten mit dem Ingenieur, der nach streng vorgegebenen, auf Fakten und Rationalität basierenden Kriterien vorgeht.

Untrennbar mit dem Konstruktivismus verbunden sind Namen wie Alexander Wesnin, Moissei Ginsburg, Iwan Leonidow, Ilja Golossow u.a.

Das Lager der „proletarischen Architekten“ (WOPRA) sammelte sich erst um 1929 in einer eigenen Organisation, dazu gehörten Karo Alabjan, Arkadi Mordwinow, Alexej Michailow u.a. Ihrer, dem dialektischen Materialismus nahe stehenden Theorie folgend, sei jede Kunst Ausdruck der Entwicklungen und Gruppierungen der Gesellschaft, aus der sie erwächst. Dem entsprechend könne die sowjetische proletarische Gesellschaft nur eine Architektur völlig eigenständigen Charakters hervorbringen, die nichts mit den westlichen Entwicklungen gemein haben würde. In dieser Widerspiegelungstheorie fanden durchaus bürgerliche Kulturelemente Platz, die aber keinesfalls nachgeahmt werden durften…

Nachdem in den ersten Jahren nach der Revolution, während des Kriegskommunismus, kaum an reale Bauaufgaben zu denken war, entstand eine Flut an Entwürfen und Projekten, die nur in den Köpfen und am Reißbrett der Modernisten existierte. Vielleicht gerade dadurch wurde die Avantgarde in ihren theoretischen Konzeptionen gefördert, konnte sie doch auf diese Weise auch äußerst utopisch oder irreal anmutende Ideen verfolgen und ausarbeiten.

In diese Zeit des Suchens und Forschens, inspiriert von der Revolution und den damit einherlaufenden Veränderungen auf politischer und sozialer Ebene fiel die Einrichtung erster Forschungsinstitutionen wie der „Kommission für die Synthese der Künste“ im Volkskommissariat für Volksaufklärung, SINSKULPTARCH bzw. SHIWSKULPTARCH oder des „Institut für künstlerische Kultur“, INChUK. Sie übten, relativ unbeobachtet von der Politik, einen nicht unbeträchtlichen Einfluss auf die Ausbildung der neuen avantgardistischen Strömungen Anfang der Zwanzigerjahre aus.

Mit Einsetzen der NÖP, der Neuen Ökonomischen Politik im Jahre 1922, begannen sich die Wirtschaft und der vorübergehend wieder zugelassene Privathandel zu erholen und mit der neu einsetzenden regen Bautätigkeit stieg auch die Nachfrage an planerischen Leistungen. Neben den konservativen Architekten konnten auch die Modernisten, die sich in diesen Jahren in ihren Gruppierungen zusammenschlossen (ASNOWA, OSA), erste bedeutende Erfolge erzielen.

Die zweite Hälfte der 1920er Jahre brachte der Avantgarde einen großen Aufschwung, begünstigt dadurch, dass die kommunistische Partei den freien Wettstreit der Künste offen befürwortete und sich nur in geringem Maße in die verschiedenen Debatten einmischte. Auch die Industrialisierung und die der Bevölkerung abverlangte Sparsamkeit kamen der modernen Architektur entgegen, die von sich aus auf Historismus und unnötigen Schmuck verzichtete. Zweckmäßigkeit, Einfachheit und Minimalismus standen nicht nur im Programm der modernen Architekten, sondern wurden auch von politischer Seite als fortschrittlich deklariert. Zu den neuen Aufgaben der Architektur zählten neben dem Industriebau Wohnsiedlungen, Arbeiterklubs und andere neue Gesellschaftsbauten bis hin zur Konzeption ganzer aus dem Boden gestampfter Städte.

Nach Einsetzen des ersten Fünfjahresplans 1928 begann sich die Architekturdiskussion immer stärker politisch aufzuladen und der Sozialismus hatte auf allen Ebenen voll durchzuschlagen. Für kapitalistisch anmutende Tendenzen war in dem sich nun langsam herausbildenden Sozialistischen Realismus kein Platz mehr. Während es der WOPRA und auch bis zu einem gewissen Grad der ASNOWA nicht entgegenstand, die Idee der proletarischen Architektur unter Ablehnung der westlichen Errungenschaften zu verfolgen, hatte die OSA zusehends Schwierigkeiten, ihre weltoffenere Stellung ohne schwere Konsequenzen halten zu können. Die Folge davon war eine unvermeidbare Tendenz aller modernen Gruppierungen zur Anpassung an die sozialistischen Prämissen und daraus resultierende Zugeständnisse an historisierende Formen und Inhalte.

Nach einer kurzen Phase des Aufschwunges der WOPRA, mit deren (schwammigen) Theorien sich die Partei gut arrangieren konnte bzw. diese für ihre eigenen Zwecke zu instrumentalisieren wusste, kam es 1932 schließlich zur endgültigen Beseitigung aller Architekturvereine, -Gruppierungen und -Verbände unter Schaffung des Einheitlichen Verbandes sowjetischer Architekten, SSA.

Die Zeit des zweiten Fünfjahresplans stürzte die ganze Sowjetunion in eine schwere wirtschaftliche und soziale Krise, die von humanitären Missständen und Hungersnot begleitet war. Die wenigen modernistischen Bauprojekte, die in den Folgejahren noch ausgeführt bzw. fertig gestellt wurden, waren zumeist auf Grund der mangelhaften Qualität der Baumaterialien und auch der unqualifizierten Arbeiterschaft dazu verurteilt, innerhalb kurzer Zeit als mahnende Beispiele „schlechter Architektur“ bezeichnet zu werden. Die Kunst hatte fortan dem Sozialismus zu dienen, sie hatte die Wirklichkeit in ihrer „revolutionären Entwicklung“ darzustellen und sollte ein Abbild der idealen Gesellschaft

liefern, verbunden mit der Aufgabe, die Bevölkerung im Geiste des Sozialismus umzuformen.

Der tief greifende Umbruch auf kultureller und politischer Ebene zu Beginn der Dreißigerjahre und der stilistische Wandel der sowjetischen Architektur sind in jeder Hinsicht klar erkennbar. Die Frage, woher jedoch die Impulse dazu kamen, ist nicht einfach zu beantworten und lässt verschiedene Interpretationsmöglichkeiten zu.

Für das spezielle Beobachtungsfeld Architektur soll diese Arbeit der Versuch sein, eine Antwort darauf zu finden, in wie weit die Politik, die Kommunistische Partei und Stalin Einfluss auf architektonische Entwicklungen und Konzeptionen nahmen und in wie fern die Architekten selbst für den Wandel verantwortlich waren, unbeeinflusst von politischen Umständen.

Zusammenhänge zwischen der Architektur und Politik Russlands bzw. der Sowjetunion sollen ausfindig gemacht und in Hinblick auf ihre Bedeutung für das jeweils andere Feld untersucht werden.

Gab es in der Kunst- bzw. Architektenszene ein, von der Politik unabhängiges Verlangen nach Veränderung hin zu einem Stil im Sinne des Sozialistischen Realismus? Oder wurde die Architektur als Macht- und Manipulationsinstrument von der Politik ohne freiwillige Mithilfe der Architektenschaft missbraucht?

Lassen sich Geschichte, Politik und Architektur unabhängig voneinander beobachten?

Diese Fragen und der Versuch ihrer Beantwortung sind es, auf denen diese Arbeit aufbaut. Häufig war es dabei nötig, weiter auszuholen, als es auf den ersten Blick für sinnvoll erachtet werden müsste. Dennoch konnten nur einige Aspekte genauer untersucht werden, während unzählige weitere Fragen auf ihre Beantwortung warten.

Zur Struktur

Kapitel Eins befasst sich mit den Entwicklungen auf kultureller Ebene und fasst dabei einen etwas größeren Zeitraum, also auch die Jahrhundertwende mit ein. Verschiedene Zugänge zur Architektur und ihre Verbindungen zu anderen Künsten werden vorgestellt, ebenso die offiziellen staatlichen Kunstschulen der Zwanzigerjahre.

Das *zweite Kapitel* setzt sich mit der Lenkung des Kultursektors durch das Volkskommissariat für Volksaufklärung und dessen Beziehung zur künstlerischen Avantgarde auseinander. Dabei werden auch erste Gründe für die Zusammenarbeit der Avantgarde mit dem politischen System erörtert.

Im *dritten Kapitel* stehen die beiden wichtigsten Vereinigungen progressiver Architekten, 1. die Assoziation neuer Architekten ASNOWA, jene der Rationalisten und 2. der Verband moderner Architekten OSA, jener der Konstruktivisten zur Diskussion. Abgesehen von ihrer organisationsgeschichtlichen Entwicklung sollen vor allem die verschiedenen Ideen und Arbeitsweisen der beiden Gruppierungen besprochen werden.

Das *vierte Kapitel* befasst sich, wie sein Titel bereits sagt, mit wenig progressiv ausgerichteten architektonischen Tendenzen und Gruppierungen.

Kapitel Fünf behandelt die Phase der Entwicklung und Erhebung des Sozialistischen Realismus zur einzig geduldeten künstlerischen Ausdrucksform und geht auf die Konsequenzen der Stalinisierung innerhalb der Architektenvereinigungen ein. Die Gründung des einheitlichen Verbandes sowjetischer Architekten und der Fall Ochitowitsch, als Beispiel verfolgter Architekten, stehen im Vordergrund.

Kapitel Sechs widmet sich schließlich einem konkreten Bauvorhaben der Sowjetunion, dem Wettbewerb um den Palast der Sowjets. Von besonderer Bedeutung ist dieses Projekt nicht nur wegen seiner gigantischen Dimensionierung, sondern insbesondere, da es maßgeblich für die zukünftige Dominanz des Sozialistischen Realismus verantwortlich war.

Kapitel Sieben versucht abschließend, durch das Aufgreifen einzelner Teilaspekte des architektonischen Diskurses, Unterschiede und Parallelen zwischen den Prämissen der Zwanziger- und der Dreißigerjahre herauszuarbeiten, um die Verquickung oder Trennung von Architektur und Politik nochmals deutlich zu machen. Die Zusammenführung verschiedener Punkte der vorhergehenden Kapitel soll es dem Leser ermöglichen, sich einen Gesamteindruck über das Schaffen der Architekten unter politisch, wie auch kulturell äußerst ambivalenten Umständen, zu verschaffen.

Zur verwendeten Literatur

Ab den frühen 1970er Jahren begann sich die Fachliteratur mit der sowjetischen Avantgarde auseinanderzusetzen. Die anfänglichen Veröffentlichungen hatten jedoch einen relativ unkritischen Zugang und stellten entweder reine Organisationsgeschichten avantgardistischer Strömungen dar, oder, und dies betraf besonders die westliche Literatur, gingen von einem totalen Bruch in der Entwicklung der Architektur durch die Stalinsche Politik aus. Erst ab Mitte der Achtzigerjahre entstand ein breiter Diskurs über die Avantgarde und den Sozialistischen Realismus, der nicht zwingend von einer Diktatur der architektonischen Ästhetik „von oben“ ausging. Mit der langsamen Öffnung verschiedener Archive wurde auch die Bandbreite der Diskussion größer und einige große Ausstellungen

in Westeuropa und Amerika (so auch im Museum für angewandte Kunst in Wien (1994) unter dem Titel „Tyrannei des Schönen“) machten die Öffentlichkeit auf die russisch-sowjetische Architektur aufmerksam.

Als Basismaterial dieser Arbeit diente im Wesentlichen die Analyse und Auswertung von Sekundärliteratur in deutscher, englischer und auch italienischer Sprache. Russischsprachige Literatur konnte leider nicht berücksichtigt werden, einige wichtige Werke sowjetischer bzw. russischer Autoren sind jedoch auch in englischer oder deutscher Sprache verfügbar – nicht zuletzt deshalb, weil deren Publikation nicht in der Sowjetunion erfolgen durfte.

Im Folgenden werden nun einige, für diese Untersuchung wichtige Werke und ihre Autoren vorgestellt. Die gesamte berücksichtigte Literatur ist im entsprechenden Verzeichnis am Ende der Arbeit zu finden.

El Lissitzkys „Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion“, erschien erstmals 1930 und wurde 1965 in erweiterter Form von Ulrich Conrads neu herausgegeben. Das Büchlein ist insofern von besonderem Interesse, als dass es einen Einblick in zeitgenössische Meinungen der russisch-sowjetischen Architekturszene gibt. Neben Lissitzky selbst, kommen hier viele, auch anti-avantgardistische Autoren (zumindest in Form von Zitaten) zu Wort, wodurch eine interessante „Momentaufnahme“ verschiedener Positionen der beginnenden Dreißigerjahre vorliegt.

Hans-Jürgen Drengenbergs „Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934“ erschien 1972 in der Reihe „Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte“. Trotz des relativ frühen Jahrganges, ist das Buch nach wie vor ein sehr wichtiger Beitrag. Besondere Aufmerksamkeit wird darin den verschiedenen Gruppierungen aller Kunstrichtungen und ihren Entwicklungsprozessen, insbesondere der Malerei geschenkt. Weitere Schwerpunkte sind die Erläuterung der kommunistischen Kunstauffassung und des exekutiven Kunstapparats, wobei Drengenberg auch direkt auf theoretische Ansätze von Karl Marx und Friedrich Engels eingeht.

Ein weiterer, für diese Arbeit relevanter Aufsatz Drengenbergs mit ähnlicher Thematik, erschien 1973 unter dem Titel „Politik gegenüber den bildenden Künsten“.

Hans-Jürgen Drengenberg ist Professor a. D. für Osteuropäische Kunstgeschichte am Osteuropa Institut der freien Universität Berlin.

Das Büchlein „Ideen-Projekte-Bauten“ (1973) des Russen *Kirill N. Afanasjew*, gibt einen kompakten Überblick über die wichtigsten avantgardistischen Strömungen und ihre

Vertreter. Auch ideologische Fragen werden behandelt, doch muss vom Leser das Pathos, mit dem Afanasjew schreibt, für die weitere Reflexion ausgefiltert werden.

Zu den Standardwerken im Bereich „russisch-sowjetische Architektur des Zwanzigsten Jahrhunderts“ gehört zweifelsfrei S*elim Omarowitsch Chan-Magomedows* „Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den Zwanziger und zu Beginn der Dreißigerjahre“. Chan-Magomedow, russischer Autor, Architekturhistoriker und Architekturtheoretiker, arbeitete ausschließlich in der Sowjetunion an diesem Werk. Mit dem enormen Bedarf an Massenwohnbau in den 1950er Jahren tat sich für ihn, wie für alle sowjetische Architekturtheoretiker erstmals die Möglichkeit auf, leise an Methoden und Ästhetik der Avantgarde zu erinnern und dem Sozialistischen Realismus zu entsagen. 1962 verfasste Chan-Magomedow einen, für ihn aus politischen Gründen nicht ungefährlichen Essay über die Avantgarde der Zwanziger und Dreißigerjahre, der als Grundlage des in den Folgejahren entstandenen Werkes diente. In den späten Sechzigerjahren hatte er seine Arbeit an „Pioniere der sowjetischen Architektur“ abgeschlossen, dennoch musste er bis zur ersten Veröffentlichung bis 1983 warten – der Verlagsort war Berlin und die Drucksprache Deutsch.

Das geradezu enzyklopädisch anmutende, bis heute umfangreichste Buch zur Geschichte der modernen Strömungen Sowjetrusslands ist in seiner politischen „Meinungslosigkeit“ symptomatisch für Untersuchungen sowjetischer Autoren jener Zeit. Chan-Magomedow vermeidet es konsequent, den Niedergang der Avantgarde dem stalinistischen System anzulasten, sondern spricht ausschließlich von „substantiellem ästhetischen Wandel“, ohne ihn in direkten Bezug zur Politik zu stellen. Liest man jedoch auch „zwischen“ den Zeilen, so kann man eine Botschaft herauslesen, die auszusprechen in der damaligen Sowjetunion zu gefährlich war.

Die Auseinandersetzung mit der historischen Avantgarde war zumindest bis Mitte der 1980er Jahre weltweit eine vorwiegend rekonstruktive, gefördert durch verschiedene Ausstellungen, Konferenzen und Publikationen. Hierzu zählt auch die umfangreiche Dokumentensammlung von Hu*bertus Gaßner* und *Eckhart Gillen*, die 1979 unter dem Titel „Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatte in der Sowjetunion von 1917 bis 1934“ erschien.

Beide Autoren wurden um 1950 in Deutschland geboren und Promovierten in Kunstgeschichte. Gaßner ist seit 2006 Direktor der Hamburger Kunsthalle, Gillen betätigt sich u.a. als Kunstwissenschaftler und Ausstellungskurator.

Von *Boris Groys* fand insbesondere sein Buch „Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion“ (erstmals erschienen 1988) Eingang in diese Arbeit.

Groys, geboren 1947 in Ostberlin, lebte von 1965 bis 1981 in der UdSSR und studierte dort Philosophie und Mathematik. Hernach war er in Deutschland und den USA an verschiedenen Universitäten tätig und ist seit 1994 Professor für Kunstwissenschaft, Philosophie und Medientheorie an der Hochschule für Gestaltung in Karlsruhe.

Groys „Gesamtkunstwerk Stalin“ beschäftigt sich vorzugsweise mit der russischen Avantgarde und stalinistischen Kunst unter besonderer Berücksichtigung deren philosophischer und ideologischer Muster und Bezüge zur „Außenwelt“. In sehr scharfsinniger und provokanter Weise stellt er Stalin nicht an den Beginn einer neuen Ära, sondern lässt ihn als den Vollender der Ideen und Projekte der Avantgarde auftreten. Den Autoren früherer Publikationen wirft Groys in polemischer Weise nostalgische Rückaneignung der Avantgardekultur vor und bezichtigt sie der Wiederholung von Stalins Projekt. Groys zählt damit zu einer neuen, Mitte der Achtzigerjahre entstandenen Kategorie von Beobachtern, die die historische Avantgarde nicht mehr als Opfer des Stalinismus sahen, sondern in ihr viele ambivalente Strukturen erkannten, die häufig auch totalitäre Züge aufwiesen.

Ein weiterer russischer Theoretiker mit besonderem Interpretationsansatz ist *Vladimir Paperny*. Er erhielt in der UdSSR sein Doktorat für Architekturgeschichte und ist heute in Los Angeles auch als Graphik- und Multimediadesigner, Fotograph, Filmproduzent und Autor tätig. Zu den Themen Architektur, Design und Manipulation hält er weltweit Vorträge.

Bereits in den Siebzigerjahren verfasste er in der Sowjetunion die Untersuchung „Kul´tura Dva“ (Kultur Zwei), erstmals erschienen 1983 in den USA in Russisch. Erst 2002 wurde eine englischsprachige Ausgabe unter dem Titel „Architecture in the Age of Stalin. Culture Two“ herausgegeben. Ein in der Entstehungszeit des Buches absolut neuer Ansatz Papernys war, nicht sämtliche Geschehnisse der Stalinzeit auf den Befehl von oben zurückzuführen. Auch war das Buch der weltweit erste Versuch, die Kultur der Stalinzeit nicht auf politischer, sondern „kulturologischer“ Ebene zu untersuchen.

Paperny versucht in dieser Studie die kulturellen Mechanismen freizulegen, die die Entwicklung der Architektur in Russland während des Stalinismus prägten. Dabei setzt er die Zeit vor Stalin und jene unter Stalin (=Culture Two) auf radikale Weise gegenüber und führt verschiedene sich widersprechende Begriffspaare für die Beschreibung der beiden „Kulturen“ ein. Im Ganzen zeichnet Paperny auf diese Weise ein (für viele Kritiker, so

auch etwa Boris Groys, übertrieben) hartes Bild einer Ablöse von Avantgarde und Sozialistischem Realismus. Stilistisch bedient sich Paperny dabei eines, eher literarischen Tonfalls, dessen Wirkung er durch Einfügen zahlreicher Anekdoten unterstützt. Inhaltlich bietet das Werk eine Fülle interessanter Rückschlüsse und Informationen, die durch viele – zum Publikationszeitpunkt erstmals veröffentlichte – Dokumente untermauert werden.

Elke Pistorius´ „Der Architektenstreit nach der Revolution“ (1992) ist eine wertvolle Sammlung zeitgenössischer Texte aus den Jahren 1920 bis 1932. Mit einer Einleitung versehen, werden hier sehr viele, teilweise bis zum Erscheinungsjahr 1992 unveröffentlichte Artikel, Protokolle, Manifeste oder auch Partei- und Regierungsbeschlüsse wiedergegeben.

Die Herausgeberin, geboren 1955, studierte Architektur an der Moskauer Hochschule für Architektur und verfasste 1991 in Deutschland ihre Doktorarbeit zum Thema „Die Architekturdiskussion in der Sowjetunion von 1926 bis 1932“. Zur Zeit ist Pistorius u.a. in der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung in Berlin tätig.

„Blueprints and Blood“ von *Hugh D. Hudson (Jr.)*, erschienen 1994 in den USA, bietet einen umfangreichen Einblick in die Strukturen der Avantgarde von 1917 bis 1937 und widmet den verschiedenen künstlerischen und politischen Intentionen der Avantgarde und auch der Traditionalisten große Aufmerksamkeit. Besonderes Augenmerk legt Hudson auf die Untersuchung der Stalinisierung der Architekten und versucht dabei zu ermitteln, wie weit es sich um „interne“ und „persönliche“ Motive oder um eine aufgezwungene Entwicklung handelte.

Hugh D. Hudson (Jr.) ist Professor für Geschichte an der Georgia State University in Atlanta. Seinen Forschungsschwerpunkt bildet die Geschichte sowohl des imperialen Russland, als auch der Sowjetunion unter besonderer Berücksichtigung der Rolle marginaler sozialer Gruppen und ihrer Mitgestaltung kultureller und ökonomischer Strukturen.

Abschließend sei hier auf die britische Architekturhistorikerin und Architektin *Catherine Cooke*, eine der weltweit führenden ExpertInnen für Sowjetische Avantgarde-Architektur und sozialistische Städteplanung, verwiesen. Geboren 1942, studierte sie in Cambridge Architektur, war in ihrem Fach aktiv tätig und promovierte 1975 mit dem Titel „The Town of Socialism: the origins and development of Soviet town planning“. Bis zu ihrem frühen Tod (2004) unterrichtete sie an der Open University, las an verschiedenen Univeritäten weltweit und publizierte eine Fülle an Artikeln, Essays und Studien. Unter

anderem war sie Vorsitzende der Docomomo (UK), der internationalen Organisation für "Documentation and Conservation of Modern Movement Buildings".

Cookes Aufsätze und Studien, von denen einige für diese Arbeit herangezogen wurden, sind alle von höchster Präzision und Aktualität gekennzeichnet und zeugen von außergewöhnlicher Fachkenntnis.

Zum Bildmaterial

Von besonderer Bedeutung für das Verständnis der vorliegenden Arbeit ist die visuelle Dimension. Sehr viele architektonische Ideen und Konzeptionen lassen sich weit einfacher anhand eines Bildes erkennen und verstehen, als durch schriftliche Erklärung. So sind auch der Charakter eines Gebäudes und die Stimmung und der Kontext, in dem dieses steht, weit besser auf visueller Ebene erfahrbar, als durch lange Beschreibungen. Einen zusätzlichen Vorteil bietet das Studium von Plan- und Fotomaterial durch seine Unveränderlichkeit bezüglich Dargestelltem und Aussage. Selbst nach mehrfacher Zitation bzw. Ablichtung bleiben die wesentlichen Eigenschaften dieser Medien erhalten und können – für sich allein betrachtet – nur in vergleichsweise geringem Ausmaß mit subjektiven Meinungen behaftet werden.

Nachdem es insbesondere in Westeuropa in den letzten zwei Jahrzehnten einige Ausstellungen (von teilweise fragwürdig idealisierendem Charakter) zum Sozialistischen Realismus gab, steht ein sehr umfangreiches Bildmaterial zu dieser Zeit zur Verfügung. Etwas schwieriger, aber dennoch erfolgreich gestaltet sich die Suche nach qualitativ brauchbaren Ablichtungen avantgardistischer Arbeiten.

Um einen möglichst direkten Bezug der Abbildungen zum Inhalt der Arbeit herstellen zu können, werden diese an entsprechender Stelle in den Fließtext eingebunden. Ist eine Abbildung nach ihrer ersten Nennung an anderer Stelle wiederholt von Relevanz, so wird ein entsprechender Verweis eingefügt. Eine Ausnahme stellt Kapitel 7 – „Der Wettbewerb um den Palast der Sowjets" – dar. Hier wird auf Grund der Übersichtlichkeit das nötige Bildmaterial in einem eigenen Unterkapitel zusammengefasst.

Technische Hinweise

Zitate werden, wenn nicht anders gekennzeichnet, in der jeweils publizierten Schreibweise und Sprache wiedergegeben. Längere Zitate werden mit einfachem Zeilenabstand geschrieben.

Literaturangaben werden bei erstmaliger Nennung ausführlich in einer Fußnote angeführt, alle weiteren Nennungen erfolgen nur in gekürzter Form (z.B. *Chan-Magomedow*, Pioniere, 264.).

Literaturverweise und das Literaturverzeichnis folgen der jeweils publizierten Schreibweise, ebenso einmalig vorkommende Bezeichnungen von Orten, Schulen oder ähnlichem. Im Haupttext mehrfach vorkommende Namen, Ortsangaben etc. werden entsprechen der populären deutschen Schreibweise (nach BROCKHAUS) transliteriert, um auch den mit dem russischen nicht vertrauten Lesern ein flüssiges Fortkommen zu ermöglichen.

Datumsangaben vor dem 1. (14.) Februar 1918 beziehen sich auf den bis dahin in Russland gebräuchlichen Julianischen Kalender, der im 19. Jahrhundert zwölf Tage und im 20. Jahrhundert 13 Tage hinter dem Gregorianischen Kalender zurückblieb.

1 Strömungen und Schulen der Kunst und Architektur um 1917

Die russische Geschichte des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts war von bedeutenden Veränderungen auf politischer Ebene geprägt. Die Revolutionen von 1905 und 1917 setzten dem zaristischen Herrschaftssystem ein plötzliches Ende und ermöglichten die Ausbildung völlig neuer Strukturen. Auch auf kultureller Ebene waren massive Wandlungen zu erkennen, die mit den politischen Ereignissen und der gerade dominanten Ordnung in Zusammenhang gebracht werden können. Nicht zu übersehen ist aber auch, dass auf kultureller bzw. künstlerischer Ebene bereits einige Zeit vor den Revolutionsjahren ein deutlicher Paradigmenwechsel eingesetzt hatte und viele Entwicklungen unabhängig vom politischen Geschehen verliefen. Aus welchem Grund es zu dieser Wende kam, lässt sich auf verschiedene Weisen erklären. Boris Groys[1] etwa meint, die revolutionäre Ideologie in Russland sei ein reiner Import aus dem Westen gewesen. Die eigene russische Tradition sei von einem beträchtlichen Teil der kulturschaffenden Elite als rückständig betrachtet worden, woraus sich ein Minderwertigkeitskomplex gegenüber dem Westen ausgebildet hätte, den es zu überwinden galt. Aus diesem Grund sei, so Groys, das Russland des 19. Jahrhunderts extrem empfänglich für neue künstlerische Formen gewesen. Man sei bereit gewesen, sich schneller zu assimilieren als der Westen selbst, „weil die Intelligenz auf diese Weise in der Lage war, ihren Minderwertigkeitskomplex zu kompensieren und ihrerseits den Westen als kulturell rückständig zu betrachten“.[2] Diese sehr radikalen Motivationserklärung sollte man in jedem Fall durch Beobachtungen ergänzen, wie jene Drengenbergs, der feststellt, dass sich die bildende Kunst in ganz Europa, nicht nur in Russland, in Akademismus und Hofmalerei verrannt hätte und mit der Blüte der Literatur des 19. Jahrhunderts keinesfalls hatte mithalten können.[3] Erst mit Fortschreiten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte auch die künstlerische Szene durch verschiedene Bewegungen[4] deutlichen Aufwind.

---

[1] Boris *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion (Edition Akzente, München/Wien 1996) 8f.

[2] Groys, Gesamtkunstwerk Stalin, 9.

[3] Vgl.: Hans-Jürgen *Drengenberg*, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte Bd.16 (Berlin 1972) 15ff.

[4] z.B. die Bewegung der „Peredvižniki“, der „Wanderaussteller“ (1863), die in realistischem Stil volkstümlich-soziale Sujets produzierten,. Vertreter waren Repin, Surikov u.a.. Eine Gegenbewegung dazu

Eine wesentliche Bedeutung für die um die Jahrhundertwende aufkommenden neuen Kunst- und Literaturströmungen stellte das Publikationswesen dar. Kaum eine Gruppierung oder Schule publizierte nicht ihre eigenen Manifeste und besaß nicht ihr eigenes Periodikum (wenn auch die meisten faktisch nur ein oder zwei Mal erschienen) um im Wettstreit um die „einzig richtige" Theorie und mögliche Mitglieder die Führungsrolle zu übernehmen.

In der Architektur wurde um die Jahrhundertwende der in Russland, ähnlich wie in weiten Teilen des übrigen Europas dominierende Historismus des neunzehnten Jahrhunderts im Wesentlichen von drei Spielarten der Art Nouveau abgelöst:

1. ein neorussischer Stil, der jegliches Kopieren von „Klassik" verurteilte und sich auf nationale Stile bzw. Traditionen konzentrierte, 2. ein floraler Jugendstil „Madjerne", der seine technischen und stilbildenden Elemente in der Natur, insbesondere in Pflanzen suchte, und 3. eine Art „protofunktionalistische" Eisen-Glas-Architektur, die mit ersten ästhetischen Interpretationsversuchen der neuesten Technologien begann, aber primär den Nutzungs- und Funktionsansprüchen Aufmerksamkeit schenkte.[5]

Aus der Sicht vieler, besonders älterer Architekten wie Iwan Sholtowski, Iwan Fomin, Wladimir Stschuko, Alexei Stschussew, Alexander Tamanjan u.a. erschöpften sich jedoch bald die Möglichkeiten und die Sprache der Art Nouveau. Reine Stile wie die Renaissance, die Klassik, der Empire u.a. entsprachen weit mehr ihren Bedürfnissen. Insbesondere der Klassizismus des achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts erlebte eine

---

war die „Mir iskusstva", „Welt der Kunst" (ab 1880er Jahre). Sie richtete sich gegen die „künstlerisch-technische Rückständigkeit der Wanderaussteller" (*Drengenberg*, Sowjetische Politik, 16), bekannteste Mitglieder waren Degas, Monet u.a.. Aus dieser Gruppe sonderten sich die „Ob-edmenie 36 chudožnikov" die „Vereinigung/Gesellschaft der 36 Künstler" ab, die sich ab 1906 „Sojuz russkich chudožnikov´", „Verband russischer Künstler" nannte und Zentrum der „anspruchsvollen künstlerischen Jugend" (*Drengenberg*, Sowjetische Politik, 18) wurde und den bürgerlichen Kunstgeschmack bis etwa 1910 prägt. Eine weitere ab 1906 existente Gruppe war das „Zolotoe runo", „Goldenes Vlies", die das „Erleben des Schönen" darstellen wollten, für Sensibilität und Emotionalität in ihren Werken einstanden. Sie machten Bourdelle, Claudet, Rodin, Braque oder Renoir in Moskau bekannt.

Schließlich löste der „Apollon" das „Zolotoe runo" in seiner tonangebenden Rolle als Kunstjournal für einige Zeit (ab 1906) ab. Der ab 1910 die historisierende Romantik der „Mir iskusstva" ablehnende „Bubnovyj valet", „Karobube", stand für die Herausarbeitung eines Stils dekorativer Flächigkeit, satter Farben und reduzierter Formen. Van Gogh, Gauguin, Cezanne, Matisse u.a. waren hier von Bedeutung. Mit Schülern Malewitschs gehörten ab 1916/17 schließlich Nachwuchskräfte dazu, die im Sinne des Suprematismus arbeiteten…

Eine ausführlichere Auflistung und Beschreibung (auch weiterer Gruppen) wäre an dieser Stelle nicht angebracht, so sei hier auf die Quelle obiger Auszüge, *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 15ff verwiesen.

[5] Ditrich W. *Schmidt*, Sowjetische Architektur 1917-1937, Referate eines bauhistorischen Seminars zur sowjetischen Avantgarde-Architektur (Stuttgart 1989) 27, hier 37.

dramatische Reanimierung und entwickelte sich zu einem Paradestil der vorrevolutionären Architektur, dem Neoklassizismus.[6]

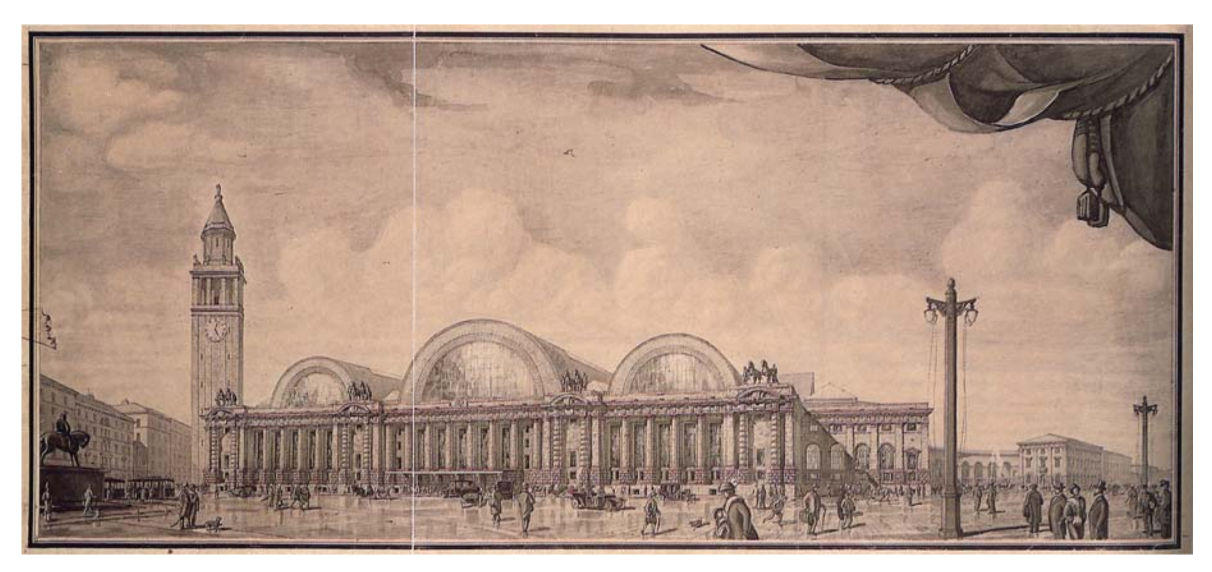


Abbildung 1
W. A. Stschuko: Nikolaever Bahnhof, Petersburg (Leningrad), 1912/13
Wettbewerbsentwurf, Perspektive von der Stadtseite

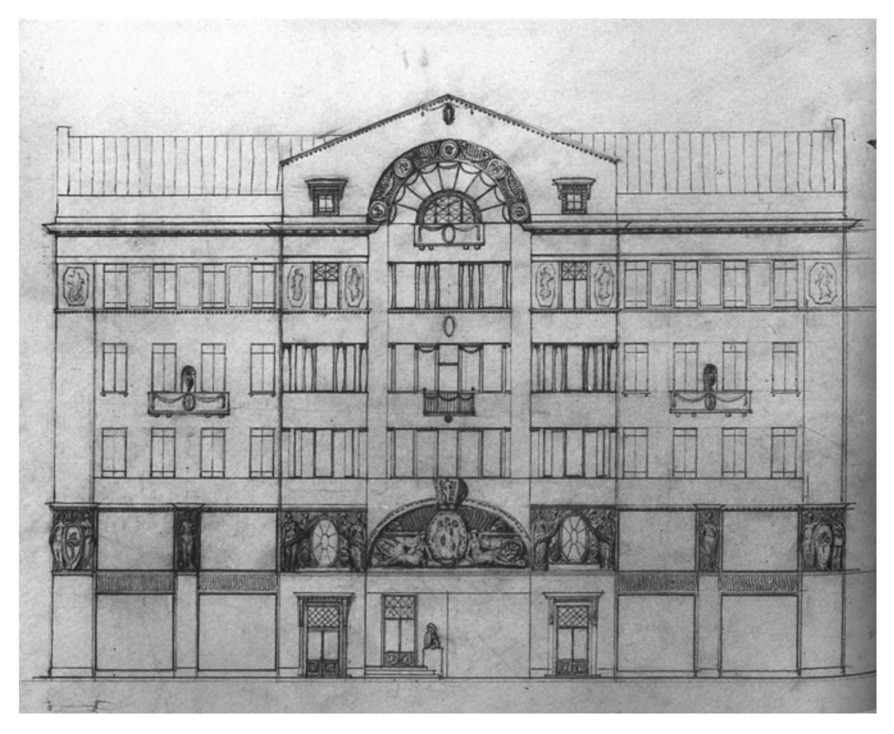
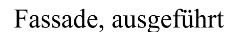


Abbildung 2
A. und W. Wesnin, A.L. Miljukow: Mietshaus I.E. Kuznecov, Moskau, 1910

[6] Vgl.: Dietrich W. *Schmidt*: Expressionismus versus Klassizismus. In: *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991) 68-85, 71ff sowie: Selim O. *Chan-Magomedow*, Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur. In: *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991) 10-33, hier 10f.



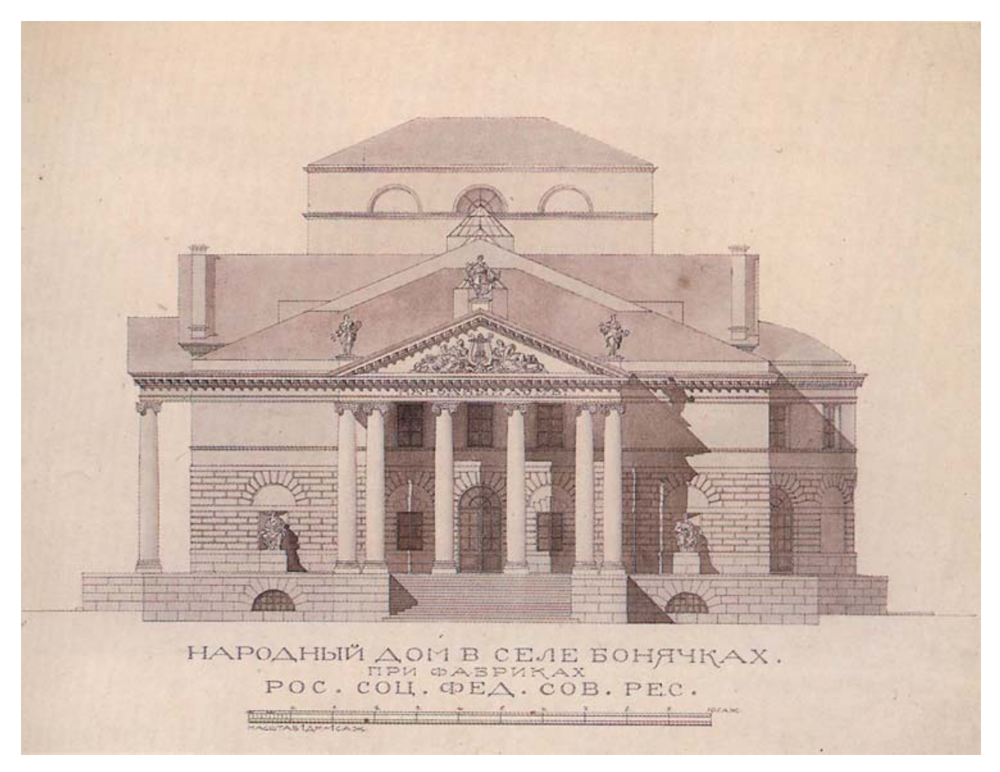


Abbildung 3
A. und W. Wesnin: Volkshaus, Bonjački, 1918
Fassade, ausgeführt

Während im Westen Europas und auch in Amerika die verschiedenen Spielarten des Jugendstils die nachfolgende Moderne stark beeinflussten, konnte sich diese in Russland deutlich unabhängiger entwickeln, da hier die Besonderheit eines „zwischengeschobenen" klassischen Stils eine Trennung zwischen Jugendstil und Moderne darstellte.

Mit der Technisierung, die im 19. Jahrhundert eingesetzt hatte, hatte sich in Kunst und Architektur viel verändert. Es wurden von verschiedenen Seiten Wege gesucht, der neuen Lebenssituation gerecht zu werden. Die junge Avantgarde versuchte, wie es Groys formuliert, „… die zerstörerische Wirkung der neuen Technik zu kompensieren, zu neutralisieren …"[7] Man wollte der Wirkung des technischen Rationalismus entgegentreten, war aber überzeugt, dies nicht mit traditionellen Mitteln bewerkstelligen zu können, sondern neue Konzepte entwickeln zu müssen.

Während sich ein Teil der Architektenschaft auf die klassische Architektur rückbezog, gab es eine durchaus beträchtliche Zahl an Vertretern einer frühen rationalen Architektur –

[7] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 19.

Wiktor Wesnin, Klein, Kusnezow, Ljalewitsch, Schechtel u.a. – die unter Verwendung neuer Techniken und Materialien begannen, Konstruktionselemente sowie Glasflächen großzügig zur Schau zu stellen. Dies geschah allerdings noch unter deutlicher Anpassung an den traditionalistischen Zeitgeschmack. Chan-Magomedow geht sogar so weit zu behaupten, dass diese frühen rationalistischen Architekten in ihrer Vorgangsweise noch keine ästhetische Bedeutung gesehen hatten. Daher, so meint er, wurden sie auch nicht zum direkten Ausgangspunkt der nachrevolutionären Neuerer.[8]

Dass die vorrevolutionäre moderne Architektur mehr dem um die Jahrhundertwende auch in Europa und Amerika verbreiteten Ingenieurbauwesen (Metallgitterkonstruktionen und –Skelette ohne besonderem künstlerischen oder ästhetischen Anspruch) entsprang, ist sicherlich richtig, ihr jedoch jede willentliche ästhetische Komponente in Abrede zu stellen, wäre vermutlich falsch.

[8] Vgl.: Selim O. *Chan-Magomedow*, Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre (Wien/Berlin 1983) 19.

1.1 Verbindungen zwischen Architektur, darstellender und bildender Kunst

In den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, einer Zeit, in der alle Kunstgattungen auf der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen waren, wurde die russisch-sowjetische Architektur in großem Ausmaß von den Arbeitsmethoden, Materialien und Thesen der bildenden Künste und insbesondere der Malerei beeinflusst. Schon 1910 waren die Prinzipien des Rayonismus, der Strahlenmalerei per Manifest formuliert worden, und im selben Jahr schuf Vasilij Kandinsky in München das erste abstrakte Aquarell der modernen Kunstgeschichte, gefolgt von einer 1912 veröffentlichten Schrift „Über das Geistige in der Kunst“. [9] Stilistische Mischwerke mit eigenen Kunstauffassungen standen auf der Tagesordnung aller künstlerischen Bereiche, so auch beispielsweise in der Architektur B. Fidmans oder A. Belogruds, die gotische Burg- und Festungsarchitektur mit kubistischen Elementen zu verbinden suchten.

Futurismus/Kubofuturismus

Eine zur akademischen Kunst in Opposition stehende Gruppe waren die Futuristen bzw. Kubofuturisten, die ihre ideologische Führung in dem Dichter Wladimir Majakowski gefunden hatten. Kubofuturisten wie Wladimir Krinski versuchten die alten „bourgeoisen“ Fassaden zu zerschlagen und sie durch scharfe Linien, grelle Farben und unruhige Dynamik zu kontrastieren und zu stören.

Die Futuristen wollten Kunst „...vom Standpunkt ihrer sozialen Rolle unter den neuen Bedingungen...“[10] sehen. „Alle Kunst dem Volk“[11] wurde in ihrem ersten Dekret 1918 gefordert, „die Straßen sind jetzt unsere Pinsel, unsere Paletten die Plätze.“[12]

Zu großer Bekanntheit kam Majakowskis Gedicht „Tagesbefehl an die Kunstarmee“[13] von 1918, das als Aufruf an die „Futuristen“, den modernen Menschen zur Beseelung und emotionalen Erfüllung der Revolution und der an sich ohnmächtigen reinen Technik zu lesen war. Inhaltlich und besonders in seiner Emotionalität charakterisiert das Gedicht sehr

[9] Vgl.: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 252.
[10] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 62.
[11] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 62.
[12] Wilhelm *Hornbostel*, Karlheinz W. *Kopanski*, Thomas *Rudi* (Hg.), Russische Avantgarde 1910-1934. mit voller Kraft (Edition Braus, Heidelberg 2001) 91.
[13] Das ganze Gedicht ist in dieser Arbeit im Abschnitt „Dokumente und Texte“ als Dokument 1 nachzulesen.

trefflich die neuen ästhetischen Ideale der Revolutionskunst sowie die Stimmung und den Tatendrang der nachrevolutionären Zeit. [14]

Bereits im Jahre 1921 gab es allerdings eine Fortsetzung, den „Tagesbefehl Nr.2 an die Kunstarmee“, der die Futuristen zu Futuristikern machte, die mit Gewehrkolben gejagt würden.[15] Die radikale Wendung, die die Wertschätzung der Futuristen hier innerhalb nur dreier Jahre genommen hatte, kann als exemplarisch für sehr viele Kunstströmungen dieser Zeit angesehen werden, die zumeist nur eine „Lebensdauer“ von wenigen Jahren oder gar Monaten hatten.

Suprematismus

Auf der Suche nach Übergängen von der Malerei zur Architektur wurden von einzelnen Persönlichkeiten maßgebliche Schritte für die Entwicklung der modernen Architektur gesetzt. Einer von ihnen war der bereits erwähnte Kasimir Malewitsch (1878-1935).

Malewitsch war einer der einflussreichsten Maler des Futurismus, Kubofuturismus und schließlich seines Suprematismus, einer „Ideologie der Gegenstandslosigkeit“, der russischen Prägung der gegenstandslosen Malerei. Suprematismus basierte für Malewitsch auf der absolut reinen geometrischen Abstraktion. Als Ziel galt die völlige Befreiung der Kunst von der Suprematie des Gegenstandes, was wiederum die Reduktion der abstrakten, konstruktivistischen Kunst auf die Grundelemente Quadrat und Kreis als Formwerte bedeutete, die als Äquivalente der „reinen Empfindung“ des Künstlers angesehen wurden.[16]

Angesichts des nicht aufzuhaltenden revolutionären Fortschritts war Malewitsch davon überzeugt, dass es notwendig wäre, den Fortschritt selbst zu überholen, um nicht von ihm überrollt und erdrückt zu werden, sondern ihm etwas entgegen stellen zu können.

Die Lösung musste für ihn im Irrreduziblen zu finden sein, in einer absoluten Form. Diese fand er schließlich 1913 in seinem „schwarzen Quadrat auf weißem Grund“, das als Synonym der russischen Avantgarde gesehen werden kann. Es beschreibt nach rein

[14] Vgl.: Kirill. *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten. Sowjetische Architektur 1917 bis 1932 (Dresden 1973) 9.

[15] Dietmar *Danner*: Tagesbefehl an die Kunstarmee. Zur Kunsttheorie der sowjetischen Avantgarde. In: *Schmidt*, Sowjetische Architektur, 88.

[16] Vgl.: Brockhaus – Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden, Bd. 21 (20. überarb. und aktual. Aufl., Mannheim 1996-1999) 409; Malewitsch selbst wird, den Suprematismus erklärend, u.a. zit. in: Hubertus *Gaßner*, Eckhart *Gillen* (Hg.), Zwischen Revolutionskunst und sozialistischen Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934 (Köln 1979) 79f.

logischen, nicht irdischen Gesetzen die „ungegenständliche Welt“.[17] Tatsächlich bestand das „schwarze Quadrat“ nur aus einer schwarzen Fläche auf weißem Grund und löste dem entsprechend bei seiner ersten Ausstellung 1915 bei den akademischen realistischen Malern und Kritikern große Irritation und Empörung aus. Es wirdeDas „tote Quadrat“ völliger Inhaltslosigkeit Es wurde als „totes Quadrat“ ohne jeden Inhalt beschimpft.

In Folge arbeitete Malewitsch bis 1920 einen ganzen Katalog an Symbolen aus, die je nach Farbe und geometrischer Form eine bestimmte Bedeutung zugewiesen bekamen (das Quadrat stand für das Weltall, der Kreis für die Bewegung der Erde, das Dreieck für eine höhere Macht, die Farbe rot stand für die Revolution usw...).[18]

Ungehindert von Volkskommissar Lunatscharski, der dem für Kunst und Kultur zuständigen Kommissariat vorstand, konnten die neuen Künste in den ersten Jahren nach der Revolution vergleichsweise große Freiheit genießen, und Malewitsch´ schwarzes Quadrat und andere suprematistische Motive entwickelten sich zu häufig angewandten Agitationsmustern, die man auf vielen Straßen, Häuserfronten oder Denkmälern finden konnte. Selbst konservative Architekten wie Fomin oder Rudnjew bedienten sich dieses Formenkatalogs.

Anfang der Zwanzigerjahre entwickelte Malewitsch die so genannten *Architektonen*, dreidimensionale Körper, aus verschiedenen sich durchdringenden oder nur berührenden geometrischen Formen wie Würfeln, Rhomboedern oder anderen Parallelepipedia[19]. Er suchte die künstlerischen Möglichkeiten einfacher geometrischer Formen zu untersuchen, Körper-Raum-Kompositionen zu analysieren und ihren Einfluss auf die Umwelt zu entschlüsseln oder zu verändern.[20]

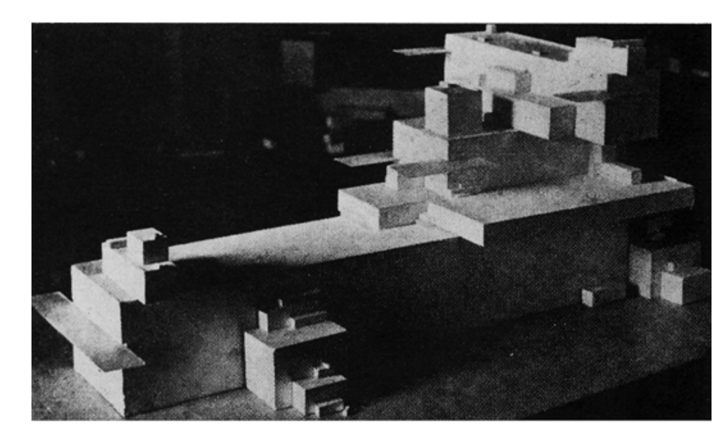
---

[17] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 20f; Vgl. auch: Peter *Haiko*, Zurück zur Ordnung. Der revolutionäre Schock der Moderne und die reaktionäre Antwort. In: Jan *Tabor* (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd.1 (Baden 1994) 24-29, 25f.

[18] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 101; diese Systematik wurde von Malewitsch in der UNOWIS entwickelt. Vgl. dazu in dieser Arbeit Kapitel 1.2: UNOWIS, SINSKULPTARCH/SHIWSKULPTARCH.

[19] von drei Paaren paralleler Ebenen begrenzte Körper

[20] Vgl. dazu auch Malewitsch´ „Suprematistisches Manifest Unowis“, auszugsweise zitiert in dieser Arbeit am Beginn des Kapitels 1.2: UNOWIS, SINSKULPTARCH/SHIWSKULPTARCH.



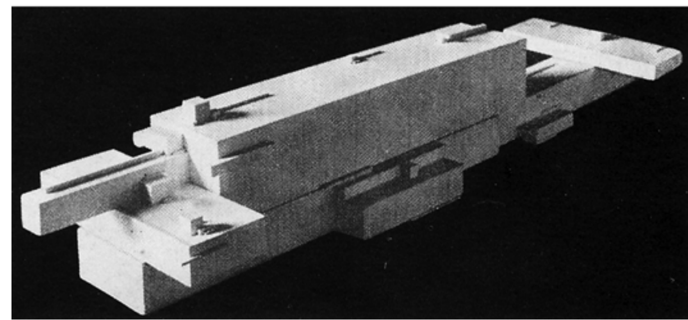


Abbildung 4 / 5
K. Malewitsch: Architektonen, 1923

Prounen

Die suprematistische Arbeit Malewitsch´ beeinflusste den noch jungen El Lissitzky (1890-1940) [21] bei der Entwicklung seiner so genannten *Prounen* (=„Projekte zur Bestätigung des Neuen"), „axonometrischen Darstellungen verschiedenartiger geometrischer Körper im Gleichgewicht, die auf einer festen Unterlage ruhen oder im kosmischen Raum zu schweben scheinen."[22] Lissitzky hatte damit eine sehr graphisch orientierte Lösung gefunden, vom zweidimensionalen Raum in den dreidimensionalen zu gelangen. Dabei sollten die Prounen nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten entstehen, sondern bedingt durch das Material, das auch einfach Farbe sein konnte, das sich des Raumes bemächtigt, indem es sich entlang spezieller Achsen bewegt.[23]

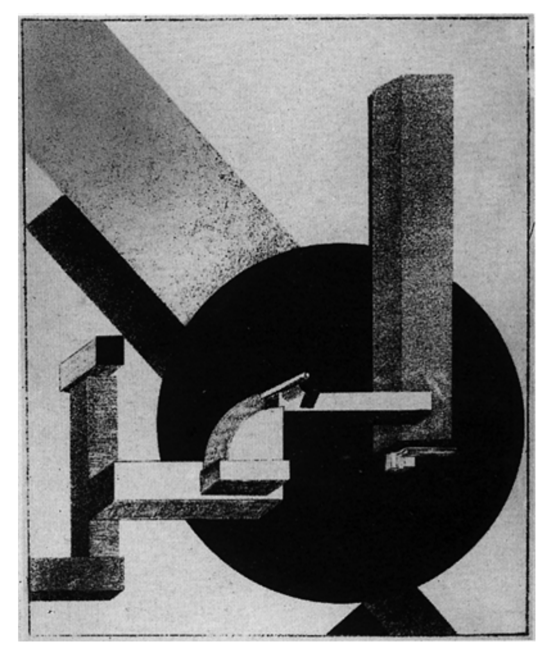
---

[21] eigentlich Eleazar Markowitsch Lissitzky, 1890 in Witebsk in jüdisch-bürgerliche Verhältnisse geboren. 1909-1914 TH Darmstadt, kurz vor Kriegsbeginn nach Russland zurückgekehrt und 1917 Architektur-Diplom in Moskau absolviert. 1917 von seinem Freund Marc Chagall, der Kommissar der bildenden Künste im Regierungsbezirk Witebsk war, an die Kunstakademie in Witebsk berufen. Hier Zusammentreffen mit Malewitsch und Tatlin. 1921 Professor an der Moskauer Kunstakademie. Verlässt schließlich Russland und geht nach Deutschland (bzw. in die Schweiz), wo er mit Doesburg, Mies van der Rohe u.a. zusammen arbeitet. 1928/29 Rückkehr nach Russland. 1940 Tod durch Tuberkulose. 1930 gab er den Titel „Rußland – die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion" heraus, der 1965 mit vielen Zusatztexten und Dokumenten von Ulrich *Conrads* unter dem Titel: El Lissitzky. 1929. Architektur für eine Weltrevolution" neu herausgebracht wurde.

[22] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 63.

[23] Vgl. dazu eine Erklärung El Lissitzkys selbst vom 23. September 1921, zit. in: *Gaßner*, Revolutionskunst, 117.

Eines der späteren Planungsprojekte in diesem Sinne, d.h. in Sinne der „Überwindung“ des Fundaments und der Erdgebundenheit waren Lissitzkys berühmte „Wolkenbügel“.



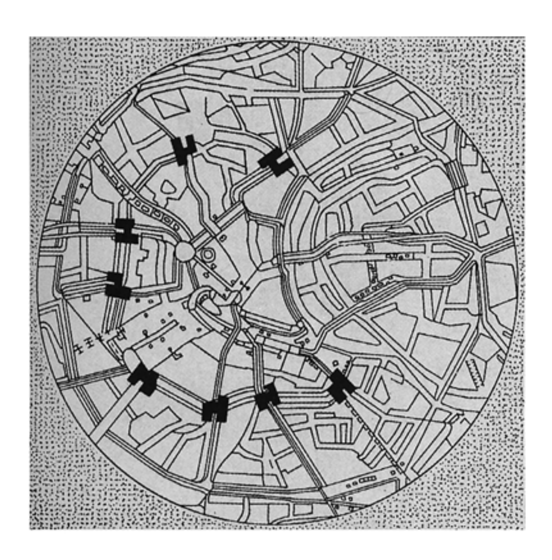


Abbildung 6 / 7
El Lissitzky: Proun, 1920-1921
El Lissitzky: Schema der Anlage von horizontalen Wolkenkratzern in Moskau, 1923-1925

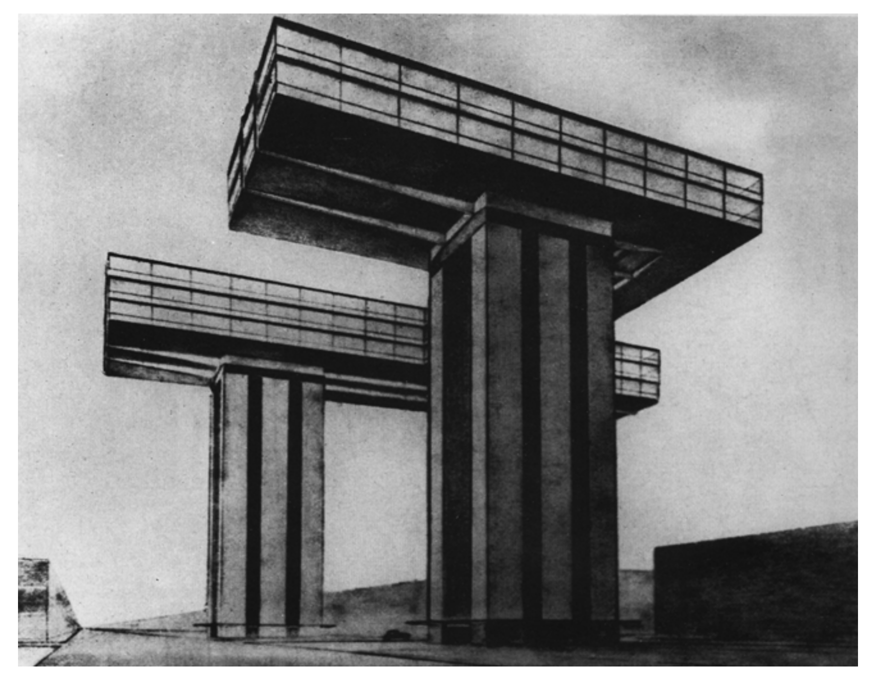


Abbildung 8
El Lissitzky: Horizontaler Wolkenbügel, Wolkenkratzer für Moskau, 1923-1925
Perspektive

Denkmal für die III. Internationale

Von einer anderen Seite beschäftigte sich Wladimir Tatlin (1885-1953) mit Malerei und Architektur. Sein Schritt von der Malerei zur Plastizität fand im Winter 1913/14 in Form der ersten, im wirklichen Raum mit wirklichen Materialien entstandenen *Konterreliefs* statt.[24] Ihn interessierten die Materialität und die Struktur eines Körpers. Er studierte Verbindungen verschiedener Materialien in Hinblick auf ihren ästhetischen Ausdruck. Durch seine Experimente mit Materialien und Konstruktionsweisen entwickelte Tatlin eine eigene „plastische" Wahrnehmungsweise der Welt. Wesentlich dabei war, dass er „Form" als Ingenieurswerk, nicht als Resultat künstlerischen Schaffens ansah.

Sein Denkmal für die III. Internationale (1919-1920), eine spiralförmige 400 Meter hohe Turm-Konstruktion in Skelettbauweise mit rotierenden geometrischen Körpern, zeigte, zu welchen Leistungen neue Konstruktionsmethoden fähig gewesen wären.

Der Turm war dabei aber nicht nur Manifest Tatlins eigener Visionen und technischer Innovation, sondern auch ein Werk ganz im Sinne Naum Gabos und Noton Pevzners „Realistischem Manifest" (1920). In diesem hieß es: „[…] Die Versuche der Kubisten und Futuristen, die visuellen Künste über die Sümpfe der Vergangenheit hinauszuheben, haben nur zu neuen Täuschungen geführt. […] Wir weisen den tausendjährigen, von der ägyptischen Kunst ererbten Irrtum zurück, daß die statischen Rhythmen die einzigen Elemente des künstlerischen Schaffens seien. Wir erkennen in der bildenden Kunst ein neues Element, die kinetischen Rhythmen, als Grundformen unserer Wahrnehmung der realen Zeit."[25]

Und diese kinetischen Rhythmen waren es, die Tatlin in seine Konstruktion aufgenommen hatte, deren Neigung sich an jener der Erdachse orientierte und deren bewegliche Körper in Analogie zu Tag, Monat und Jahr rotierten.

International wurde diesem Projekt höchste Anerkennung gezollt, und insbesondere auf nationaler Ebene entwickelte es sich nicht nur wegen seiner Konstruktionsmethode, sondern besonders wegen seines Symbolgehaltes, der aufstrebenden Spirale als Sinnbild der Revolution,[26] zur Inspirationsquelle nachfolgender Architekten. Ilja Ehrenburg,

---

[24] Vgl.: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 252; *Chan-Magomedow*, Entstehung der Avantgarde, 17.

[25] Zit. in: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 31. Vgl. auch: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 263.

[26] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 102; *Chan-Magomedow*, Entstehung der Avantgarde, 17.; Barbara *Kreis*, Das Verhältnis der Avantgarde zu Tradition und Sozialismus. In: Selim O. *Chan-Magomedov*, Christian *Schädlich* (Hg.), Avantgarde II. 1924-1937. Sowjetische Architektur (Stuttgart 1993). 92-105, hier 95.

zeitgenössischer Schriftsteller und Journalist, bezeichnete die Arbeit gar als „das erste neuzeitliche Denkmal überhaupt.“[27]

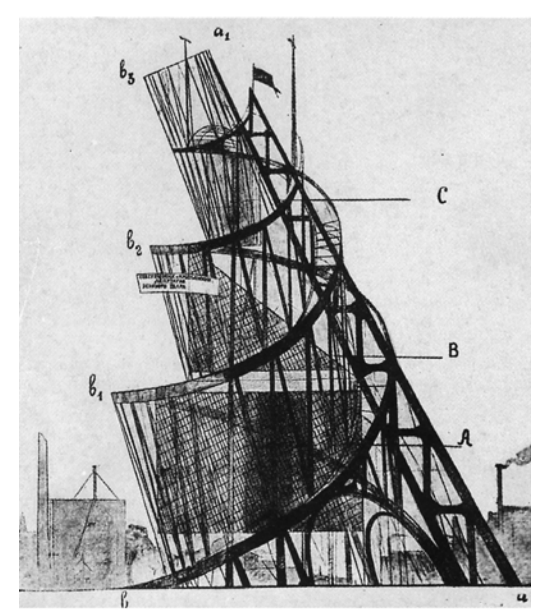




Abbildung 9 / 10
W. Tatlin: Denkmal für die III. Internationale, 1919-1920
Entwurf, Ansichten

Auf sowjetischer politischer Ebene erkannte man in Tatlins Denkmal hingegen wenig nützliches. Lunatscharski und auch Trotzki kritisierten die Sinnlosigkeit des Konstruktes und setzten sie mit dem Eiffelturm in Paris gleich. Sie erkannten darin zwar technisch und ingenieurmäßig imposante, ihrer Meinung nach aber unbrauchbare Übungen an Stelle eines Bauwerks.[28] Auch in der Literatur gab es äußerst kritische Stimmen, so schrieb Kyrill Afanasjew noch in den Siebzigerjahren, dass Tatlin keinerlei technisches oder ingenieurmäßiges Wissen gehabt hätte und sich ganz auf seine Intuition verlassen musste und folgert daraus, dass das Konstrukt an sich auch vom „ingenieurtechnischen Standpunkt aus völlig wertlos“ gewesen wäre.[29]

Andere in der künstlerischen Szene Sowjetrussland ebenso aktive, experimentierfreudige Personen waren der bereits genannte Naum Gabo, Georgi Sternberg oder Konstantin Medunezki und viele andere, die an dieser Stelle nicht weiter besprochen werden können.

---

[27] *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 263.
[28] Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 32f.
[29] *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 10; Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 66.

1.2 UNOWIS, SINSKULPTARCH / SHIWSKULPTARCH, INChUK

Die verschiedenen Arbeits- und Denkansätze bezüglich Malerei und Architektur ließen in den ersten Jahren nach der Revolution eine Menge an neuen Vereinigungen und Schulen entstehen, so z.B. UNOWIS, SHIWSKULPTARCH, INChUK und die WCHUTEMAS.

UNOWIS

Die Mitglieder der UNOWIS („utverždenije novogo iskusstva“ [30] = Verfechter / Bestätigung der neuen Kunst, 1919) folgten dem Suprematismus und Malewitsch´ Witebsker [31] Kunstschule. Zu ihnen zählten Malewitsch selbst, El Lissitzky, Wera Jermolajewa (1893-1937), Ilja Tschaschnik (1902-1929), Nikolai Sujetin (1897-1954), Lasar Chidekel (1904-1986), Lew Ludin (1903-1941) u.a.

Bezüglich der Intention der Gruppe kann Malewitsch´ „Suprematistisches Manifest Unowis“ herangezogen werden (1924). Hier hieß es:

„[…] Das Bewusstsein hat die Fläche überwunden und ist zur Kunst räumlicher Gestaltung vorgestoßen. Das Bildermalen bleibt fortan jenen überlassen, […] deren Bewusstsein flach geblieben ist. […] Wir betrachten die Front ästhetischer malerischer Darstellungen als erledigt. Der Suprematismus verlegt den Schwerpunkt seines Wirkens an die Front der Architektur und ruft alle revolutionären Architekten auf, sich ihm anzuschließen.“[32]

An anderer Stelle wurden 1921 die Ziele und Methoden der Schule UNOWIS beschrieben, darin hieß es speziell für die Architektur-technische Fakultät:

„Das Systematische Studium des Suprematismus, all seiner Stufen und Grundlagen, ist der erste Ausgangspunkt der Bewegung hin zur Erfindung neuer suprematistischer Organismen der Utilitarität. Das Durchlaufen aller Fakultäten der Malerei, der Geometrisation, des Kubismus und des Futurismus sind nur eine Vorstufe des Zugangs zum Suprematismus, dem Studium seines Systems, seiner Gesetze und zur Erkenntnis seiner planmäßigen Bewegung im Raum.

Die Konstruktionen der suprematistischen Objekte sind die Aufrisse, nach denen die Formen utilitärer Organismen erbaut und zusammengefügt werden, woraus folgt, daß jedes utilitaristische Projekt ein in die Utilitarität geführter Suprematismus ist.“[33]

---

[30] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 315.
[31] Witebsk bei Minsk, Weißrussland
[32] Malewitsch zit. in: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 33f.
[33] Ilja T. Tschaschnik (1921), zit. in: *Gaßner*, Revolutionskunst, 90f.

Wie in vielen anderen Schulen spielte auch hier der Schritt von der darstellenden Kunst hin zu einer utilitaristischen Kunst bzw. Architektur die Hauptrolle. Als ausschlaggebend wurde dabei der Weg über die Gegenstandslosigkeit bzw. die reine Form – den Suprematismus – hin zur Entwicklung neuer utilitärer Organismen, also Architekturen angesehen.

SINSKULPTARCH / SHIWSKULPTARCH

Die SINSKULPTARCH („Sintez skul´ptury i architektury“[34] = Synthese von Plastik und Architektur) wurde im Mai 1919 innerhalb der IZO (Abteilung für Bildende Künste im Volkskommissariat für Volksaufklärung)[35] gegründet. Sie bestand aus dem Vorsitzenden Bildhauer Boris Danilowitsch Koroljow (1885-1963) sowie sieben Architekten, u.a. Wladimir Krinski, Nikolai Ladowski und Wladimir Fidman. Als eine von der Abteilung für Architektur im Volkskommissariat für Volksaufklärung unabhängige Organisation, war die SINSKULPTARCH faktisch die erste Gruppierung moderner Architekten. Die Ablehnung der Klassik war einheitliche Linie ihrer Mitglieder, Ziel war, alle neuen Eigenschaften der Malerei, Plastik und Architektur zusammenzuführen, und basierend auf den neuesten Konstruktionstechniken eine neue Architektur zu schaffen.[36]

Ende 1919 nannte sich die Organisation in SHIWSKULPTARCH („Komissija po razrabotke architekturno-skul´pturno-živopis´nogo sinteza“ [37] = Kommission für die Synthese von Architektur, Plastik und Malerei) um, neues wichtiges Mitglied wurde der Maler Alexander Rodtschenko.

Die Suche und Analyse neuer sozialer Gebäudetypen wurde Hauptaufgabe in architektonischer Hinsicht. Hierzu zählten z.B. das „Kommunehaus“, das „Haus der Sowjets“ und „Volkstempel“. Die Entwürfe waren meist sehr experimentell und zum Teil romantisch-utopisch und erinnerten an die visionären Architekturentwürfe aus dem Umkreis der deutschen „Gläsernen Kette“ um Bruno Taut. Dies galt insbesondere für Ladowski, Koroljow, Krinski und Rodtschenko.[38]

---

[34] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 314.
[35] Siehe dazu in dierser Arbeit Kapitel 2: Volkskommissariat für Volksaufklärung (NARKOMPROS) und die Avantgarde.
[36] Vgl.: Hugh D. *Hudson*, Blueprints and Blood. The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937 (Princeton 1994) 19f.
[37] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 315.
[38] Vgl.: *Gaßner*, Revolutionskunst, 442.

Nach einer Ausstellung der Arbeiten der Kommission in Moskau im Sommer 1920 stellte sie ihre Tätigkeit wieder ein. Einige der Mitglieder traten dem INChUK bei.

INChUK

Das INChUK („Institut chudožestvennoj kul´tury“[39] = Institut für künstlerische Kultur, 1920-1924) ist durch die intern stattfindenden Streitgespräche, Diskussionen und Versuche als eine der Wiegen der zwei wichtigsten Strömungen der sowjetischen Architektur der 20er-Jahre, des Konstruktivismus und des Rationalismus zu sehen.

Es wurde im Mai 1920 durch Mitglieder der IZO gegründet und übernahm ab 1921 als selbständiges wissenschaftliches Institut des NARKOMPROS die wissenschaftlichen Forschungsaufgaben der nunmehr aufgelösten Abteilung für Bildende Künste. Mit Beginn des Jahres 1922 wurde es der neu entstandenen Akademie der Kunstwissenschaften angeschlossen und bestand so bis Anfang 1924 weiter.[40]

Die Mitglieder des INChUK kamen aus verschiedenen Bereichen der Kunst und Architektur, außerdem zählten zu ihnen Kunsthistoriker und andere Theoretiker. Präsidiumsvorsitzender dieser „einige Dutzend ordentliche Mitglieder“[41] umfassenden Vereinigung waren u.a. Wassily Kandinsky, der das Arbeitsprogramm des Institutes entworfen hatte[42] und Alexander Rodtschenko.

Das INChUK war in verschiedene Sektionen und Arbeitsgruppen unterteilt, die sich jeweils unterschiedlichen Problemstellungen widmeten. Bedingt durch diese Sektionsstruktur gab es nicht nur bei den Mitgliedern ständig wechselnde Zusammensetzungen, sondern auch die Arbeitsausrichtung des ganzen INChUK unterlag einem ständigen Wandel.

Zwei Gruppen - um Kandinsky und Rodtschenko - kristallisierten sich heraus. Beide gingen davon aus, „dass die gegenstandslose Kunst Grundlage der neuen synthetischen Kunst sein müsse.“[43] Das Programm, 1920 von Kandinsky verfasst, begann mit dem Satz:

„Arbeitsziel des Instituts für Künstlerische Kultur ist die Wissenschaft, die analytisch und synthetisch die Grundmerkmale sowohl der einzelnen Künste als auch der Kunst im Ganzen erforscht.“[44]

---

[39] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 161.
[40] Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 161; *Gaßner*, Revolutionskunst, 97.
[41] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 69.
[42] Drengenberg stellt fest, dass dieses Programm „viele Grundzüge seines [Kandinskys] späteren Wirkens am Bauhaus vorweg“ genommen hätte und auch „bereits der Ausgangspunkt für Kandinskys Programm für die Physiko-Psychologische Abteilung und die bildende Kunstsektion der Akademie der Kunstwissenschaften“ gewesen sei. *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 161.
[43] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 70.

Die Aufgabenstellung bestand darin, auf wissenschaftliche Weise die Wirkmuster von Kunst, insbesondere synthetischer Künste auf den Menschen und seine Umgebung zu untersuchen und dingfest zu machen. So hieß es weiter im Arbeitsprogramm:

> „[…] Daraus folgt, daß die Frage nach der Analyse der Mittel des Kunstausdrucks so gestellt werden muß:
> Welche Wirkung auf die Psyche hat:
> a. die Malerei in ihrer Farbkörperform
> b. die Skulptur in ihrer Raumkörperform
> c. die Architektur in ihrer körperlich-räumlichen Form
> d. die Musik in ihrer Klang- und Zeitform
> e. der Tanz in seiner Zeit- und Raumform.
> Das auf diese Weise erhaltene reiche und fast noch unbekannte Material erklärt die jetzt nur intuitiv ertasteten Fragen und Antworten der Komposition (und insbesondere der Konstruktion) innerhalb einer einzelnen Kunst, sowie auch in der Verbindung von zwei oder mehreren Künsten in einem Werk.“[45]

Kandinsky verfolgte eine Umwandlung der Malerei in eine dynamische Kunst durch Synthese mit zeitlichen Künsten (Musik, Tanz, Poesie), auch warnte er vor dem Verlust an Kreativität durch die massenhaften modernen Technologien. Künstlerische und technische Lösungen sollten nicht miteinander vermischt werden.[46] Rodtschenko meinte hingegen, dass die Malerei „durch Wechselwirkung mit den räumlichen Künsten, [also Plastik und Architektur,] ihren Beitrag zum Entstehen eines neuen Gegenstandes“[47] leisten müsse.

Der sehr ausgeprägte, auch im offiziellen Programm von 1920 weit ausgeführte „Psychologismus“ und die „Analytik“ Kandinskys kollidierten bereits 1921 mit den auf das dingliche, eigenwertige „Objekt“ (vešč′) gerichteten Vorstellungen der Mitgliedermehrheit und führten zu seinem Austritt aus dem Institut. Der Veščismus[48] – der sich in Lissitzkys Berliner Zeitschrift verspätet ab 1922 niederschlug – wurde seinerseits noch im selben Jahr von konstruktivistischem bzw. produktionskünstlerischem Gedankengut verdrängt.

Im Rahmen der Diskussionen im INChUK über Kunst und Architektur und ihre Darstellungsmittel und –techniken sowie ihre Intentionen und Wirkungen bezüglich Komposition und Konstruktion, entstanden zwei Fraktionen. Es sammelte sich ein

---

[44] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 162.
[45] *Gaßner*, Revolutionskunst, 106.
[46] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 24f.
[47] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 70.
[48] Vgl. dazu: *Gaßner*, Revolutionskunst, 128ff.

rationalistisches Lager, das die Rolle der Komposition betonte und ein konstruktivistisches, dass die konstruktive Zweckmäßigkeit zur Grundlage der künstlerischen Form erklärte. Drengenberg spricht in diesem Zusammenhang vom Aufeinanderprallen von Labor- und Produktionskunst und zitiert den, seinem Urteil nach die mehrheitliche Meinung der Mitglieder widerspiegelnden Aufruf an die Künstler, sich „realer, praktischer Arbeit in der Produktion“[49] zu widmen.

Aus diesen Gruppierungen, der „Arbeitsgruppe der Architekten“ [50] die 1921 am INChUK gegründet worden war und Gruppen von Studenten der Architekturabteilung an den WChUTEMAS, an denen auch die Mehrheit der INChUK-Professoren unterrichtete, bildeten sich in weiterer Folge die Rationalisten (ASNOWA, 1923, N. Ladowski) und Konstruktivisten (OSA, 1925, A. Wesnin) heraus.

[49] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 168; hiermit ist wohl, wie Drengenberg ergänzend anfügt, nicht die Aufgabe der Kunst gemeint, sondern, wie auch im späteren Bauhaus die Hinwendung zu industriellem Design und zur Herstellung „nützlicher“ Gegenstände (Vgl. ebd.)

[50] Vgl. dazu: Elke *Pistorius* (Hg.), Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Rußland 1920-1932 (Basel/Berlin/Boston 1992) 43f.

1.3 WChUTEMAS / WChUTEIN, Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten

Ihrer Funktion entsprechend, sollten die künstlerischen Hochschulen in erster Linie der Ausbildung junger Kulturschaffender dienen und diese zur Produktion für den Nutzen der nationalen Wirtschaft ausbilden.[51] Tatsächlich jedoch waren sie – wie dies für höheren Ausbildungsstätten meist der Fall ist – weit mehr als ein praktischer Lehr- Übungs- und Ausbildungsort und stellten den fruchtbarsten Boden für die Entwicklung neuer Strömungen dar. So waren hier beinahe alle großen russischen bzw. sowjetischen Architekten sowohl schöpferisch als auch pädagogisch tätig.

Insbesondere die Anhänger neuen Gedanken- und Ideengutes konzentrierten sich auf die Ausbildungsstätten, da sie in den traditionalistischen Architekturkreisen kaum an Gewicht und Kraft gewinnen konnten. In den Akademien hingegen stand man einer noch unbelasteten, beeinflussbaren neuen (Architekten-) Generation und damit der Zukunft der eigenen Vorstellungen gegenüber.

Schon im Jahr nach der Revolution hatte es eine groß angelegte Umstrukturierung der künstlerischen Ausbildungsstätten gegeben. „Freie Staatliche Kunstwerkstätten" („Svobodnye gosudarstvennye chudožestvennye masterskie") oder „Staatliche Freie Kunstlehrwerkstätten" („Gosudarstvennye svobodnye chudožestvenno-učebnye masterskie", GSChUM)[52] ersetzten alle bisherigen Lehranstalten, so auch die 1757 gegründete Petersburger Akademie der Künste, die seit 1832 bestehende Lehranstalt für Malerei, Bildhauerei und Baukunst der Moskauer Kunstgesellschaft oder die 1825 gegründete Moskauer Stroganow-Schule.[53]

Im Herbst 1920 wurden die zwei so entstandenen Moskauer Freien Staatlichen Kunstwerkstätten in die WChUTEMAS (1921-1926), die „Höheren staatlichen künstlerisch-technischen Werkstätten" („Vysšie Gosudarstvennye chudčestvenno-techničeskie masterskie"[54]) bzw. WChUTEIN (1926-1930), die „staatliche künstlerisch-technische Hochschule" („Vysšij gosudarstvennyi chudožestvenno-techničeskij institut"[55])

[51] Vgl.: *Schmidt*, Sowjetische Architektur, 61.
[52] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 168.
[53] Vgl.: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 255f; *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 168f.
[54] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 315.
[55] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 315.

zusammengeschlossen. Hier gab es Fakultäten für Malerei, Polygraphie, Skulptur, Architektur, Textil, Keramik, Holzbearbeitung und Metallbearbeitung.

Völlig neu an den WChUTEMAS war ihre freie Zugänglichkeit für jeden über Sechzehnjährigen[56], ungeachtet der Vorbildung, und ihre Offenheit für jede künstlerische Richtung. Außerdem herrschte freie Wahl der Lehrer durch die Studierenden: sowohl von wem man unterrichtet werden wollte, wessen Werkstatt man also besuchte, als auch wer überhaupt Lehren sollte stand zur Wahl.[57]

Mit der Umbenennung von WChUTEMAS zu WChUTEIN wurde die „Freiheit" wieder – wie am Fehlen dieses Begriffes in der Eigenbezeichnung erkennbar – gemindert, so war u.a. für den Zugang ab nun eine Vorbildung (keine fachlich spezifische) notwendig und der Lehrstil wurde strikter. Auch Lenin selbst griff in das Gründungsdekret ein, indem er „politische Grundkenntnisse" und „kommunistische Propaganda"[58] in allen Kursen obligatorisch machte.

Zeitgenössischen Beschreibungen folgend, scheint die Situation an den Werkstätten dennoch sehr ungezwungen gewesen zu sein. So berichtete Naum Gabo:

> „[…] Das bedeutendste an diesem Institut lag in seinem fast autonomen Charakter. Es war sowohl eine Schule als auch eine freie Akademie, an der nicht nur der laufende Unterricht in bestimmten Fächern erteilt wurde, sondern an der auch in öffentlichen Versammlungen und Seminaren allgemeine Diskussionen über verschiedene Probleme stattfanden. An diesen von den Studenten geleiteten Zusammenkünften konnte die Öffentlichkeit teilnehmen. Auch konnten an dieser Schule nicht zur Fakultät gehörige Künstler sprechen und Seminare leiten. [...] Es war für die Studenten der verschiedenen Professoren eine Selbstverständlichkeit, auch die Ateliers aller anderen Lehrer sowie die Privatstudios der Künstler zu besuchen, die wie ich einen inoffiziellen Auftrag hatten. [...][59]

In ihrer Struktur und ihrem pädagogischen Programm wiesen WChUTEMAS bzw. WChUTEIN und das deutsche Bauhaus sehr große Ähnlichkeit auf. Im Gegensatz zum Bauhaus spielte die Architekturfakultät an den Moskauer Werkstätten von Beginn an eine

---

[56] Zu eventuellen Beschränkungen für Frauen oder deren quantitativen Anteil an der Studentenschaft liegen dem Verfasser keine Daten vor. Zur Zeit vor der Revolution und der (sehr beschränkten) Ausbildung von Frauen zu Architektinnen vgl.: Catherine *Cooke*, Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City (London 1995) 12f.

[57] Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 170.

[58] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 174.

[59] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 175. (ausführlicher zit. in dieser Arbeit im Abschnitt „Dokumente und Texte" als Dokument 2)

„leitende und integrative Rolle,“[60] während dies am Bauhaus erst mit der Ankunft Hannes Meyers ab 1928 der Fall war.

Die Zusammensetzung des Lehrkörpers an der Architekturfakultät der WChUTEMAS zeigte, so Chan-Magomedow, ein deutliches Bild der Differenzen und des Kampfes innerhalb der Architekturströmungen. Zwischen 1920 und 1923 ließen sich drei Zentren unterscheiden:[61]

1. die akademischen Werkstätten (I. Sholtowski, A. Stschussew, E. Norwert, L. Wesnin u.a.)
2. die vereinigten linken Werkstätten: OBMAS („obedinennye masterskie“[62], N. Ladowski, W. Krinski, N. Dokutschajew u.a.)
3. die selbständigen Werkstätten der experimentellen Architektur (I. Golossow, K. Melnikow)

Die „vereinigten linken Werkstätten“ hatten in der Person Nikolai Ladowskis und seinen Theorien, einer psychoanalytischen Heranhegensweise, ihre Führung erhalten. In den „selbständigen Werkstätten“ wurde nach Ilja Golossows Theorie des Aufbaues architektonischer Organismen vorgegangen. Konstantin Melnikow, als einer der größten Individualisten, hatte in jenen Jahren selbst gerade erst seine Ausbildung abgeschlossen.

Deutlich zu unterscheiden waren die „linken“ und die „selbständigen“ Werkstätten durch ihre Auffassungen bezüglich des Raum-Konstruktionsverfahrens. Während Ladowski klar die Gestaltung des Baukörpers der Raumorganisation unterordnete, gab Golossow der gestalterischen Dimension den Vorrang.[63] Hieraus ergaben sich in logischer Konsequenz zwei völlig unterschiedliche Lehrmethoden mit sich gegenüber liegenden Ansatzpunkten. Die künstlerische Debatte, Kompositionsverfahren und Gesetzmäßigkeiten hatten aber für alle einen hohen Stellenwert.[64]

Neben dem theoretischen Zugang zur Architektur spielte auch die praktische Konfrontation der Studentenschaft mit konkreten Aufgaben eine wichtige Rolle, umso mehr, als dass der Vorwurf des „Utopismus“ immer häufiger von der Öffentlichkeit in den Raum gestellt wurde. El Lissitzky schrieb dazu 1929 verteidigend:

[60] *Gaßner*, Revolutionskunst, 100.
[61] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 72.
[62] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 314.
[63] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 72.
[64] besonders aussagekräftiges Material über Ideen und Funktion der WChUTEMAS sowie die hier stattfindende Kunstdebatte in: *Gaßner*, Revolutionskunst, 131-171.

„Die Entwurfsaufgaben, die die Schule den Studierenden stellt, sind eng mit der laufenden Baupraxis, dem Bauprogramm verschiedener Kommunen und staatlicher Anstalten verbunden. Es ist somit hier eine Quelle geschaffen, aus welcher der später mit dem Bau Beauftragte fortwährend neue Ideen schöpft. So wird die Schule, die man hier oft des „Utopismus“ beschuldigt, zum eigentlichen Schrittmacher für den Bau. [...] Es ist deshalb nötig, die Jugend gleichzeitig im Kampf mit der Materie, durch die Arbeit an der Verwirklichung, an der Baustelle selbst zu stählen. Die praktische Arbeit am Bau nimmt jetzt immer mehr Platz im Programm der Schule ein.“[65]

Mit den neuen Anforderungen, die der erste Fünfjahresplan an die Ausbildungsstätten der Architekten richtete, nämlich eine enorme Zahl technisch geschulter Ingenieure innerhalb kürzester Zeit hervorzubringen und dem Ziel, die Zusammensetzung der Studentenschaft zu Gunsten der Arbeiter zu verändern, wurden die WChUTEIN 1930 aufgelöst. Ihre Architekturabteilung wurde mit der Bauabteilung der MWTU zum WASI[66] vereinigt und dem Kommissariat für Schwerindustrie unterstellt. Gleichzeitig wurden die bisherigen avantgardistischen Lehrmethoden und vor allem auch Zielsetzungen der Modernisten als obsolet erklärt.[67]

[65] *Conrads*, El Lissitzky, 49.

[66] 1931 hieß die Hochschule Architektur- und Bauinstitut (ASI), 1932 hieß sie Architektur- und Konstruktionsinstitut (AKI). 1933 erfolgte die Umbildung zum Moskauer Architekturinstitut (MAI oder MARChI). *Pistorius*, Architektenstreit, 116.

[67] vgl.: *Pistorius*, Architektenstreit, 116.

1.4 MAO

Die „Moskovskoe architekturnoe obščestvo“[68], „Moskauer Architekturgesellschaft“, kurz MAO, war im Wesentlichen eine Berufsorganisation, die, die weitaus meisten Mitglieder zählend, kaum eine eigene Richtung verfolgte oder eine eigene Ideologie besaß.[69] Sie war Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gegründet worden und verhielt sich neutral oder tendenziell klassische Architektursprachen bevorzugend, womit sie sich von Seite der Modernisten und Neuerer häufig den Vorwurf der Eklektik gefallen lassen musste. Unabhängig von ihren künstlerischen Anschauungen waren hier u.a. die Brüder Wesnin, Leonidow, Stschuko, Sholtowski oder Stschussew Mitglied. Aber insbesondere ein drittes Lager, nämlich jene Architekten, die sich weder für oder gegen den Konstruktivismus, Rationalismus oder ähnliches aussprachen, sondern einfach nur Zuhörer und Beobachter waren, waren in dieser Gesellschaft Mitglieder.

In der Funktion als Präsident stand der MAO bis 1022 Fjedor Schechtel vor, der bis zu seinem Tod 1926 an der Organisation vieler Wettbewerbe beteiligt war und häufig auch als Jury-Mitglied wirkte.[70]

Als Hauptveranstalter und Organisator von Architekturwettbewerben in Moskau hatte die MAO starken Einfluss auf das Planungswesen und Baugeschehen jener Zeit, und somit auch entscheidenden Einfluss auf das (geringe) Fortkommen der modernen Strömungen.

---

[68] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 314.
[69] Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 46.
[70] Vgl.: *Cooke*, Russian Avant-Garde, 26.

2 Volkskommissariat für Volksaufklärung (NARKOMPROS) und die Avantgarde

In politischer Hinsicht wurde das russisch-sowjetische Kunstleben nach 1917 vom „Volkskommissariat für Volksaufklärung“[71] („Narodnyi komissariat prosveščenija“[72], Abgekürzt NARKOMPROS, NKPros oder NKP) gelenkt. Ab Jänner 1918 war es in siebzehn Unterabteilungen gegliedert und seine Leitung übernahm ein Kollegium bestehend aus dem Volkskommissar, seinem Stellvertreter und fünf weiteren Mitgliedern.[73] Erster Volkskommissar für Volksaufklärung und bis 1929 im Amt, war Anatoli Lunatscharski, eine in Kunstfragen ungewöhnlich gut orientierte und vergleichsweise liberal eingestellte Persönlichkeit. Amtssitz des NARKOMPROS war - auch nach der Übersiedlung des Regierungssitzes nach Moskau im März 1918 - Petrograd, Lunatscharskis Stellvertreter in Moskau war daher der Historiker Pokrowski.

Die Unterabteilung für bildende Kunst, „izobrazitel´noe iskusstvo“[74], kurz IZO, unter der Leitung des Malers David P. Sterenberg und Wladimir Tatlins als dessen Stellvertreter, war vorwiegend von „linken Künstlern“, von Modernisten bestimmt.[75] Auch innerhalb der IZO gab es eine Unterteilung in verschiedene Ressorts, so auch eines für Architektur, mit dessen Führung der Traditionalist Iwan Sholtowski betraut wurde.[76]

Den offiziellen Auftrag des NARKOMPROS bzw. dessen Architekturabteilung und seine Organisation fasste Drengenberg wie folgt zusammen:

„[…] „die Schaffung einer neuen baukünstlerischen Kultur (chudožestvenno-stroitel´noj kul´tury) im Zusammenhang mit der Umbildung des Staates auf neuen Grundlagen“, worunter die theoretische Bearbeitung und Planung von Wohngebieten, die Erstellung von Normplänen (normal´nych planov) für Städte und Dörfer und von Standardtypen (normal´nych tipov) für öffentliche und Wohngebäude verstanden wurde; „die

[71] Oft auch als „Volkskommissariat für Bildungswesen“ bezeichnet. Neben Bildung und Erziehung im eigentlichen Sinn, fielen auch sämtliche Kunstgattungen und das Verlagswesen in den Kompetenzbereich des NARKOMPROS. Sowohl deren Organisation, Verwaltung und ideologische Lenkung, als auch deren Instrumentalisierung zu politischen Agitations- und Propagandazwecken fielen in den Aufgabenbereich des NARKOMPROS. Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 115.

[72] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 116.

[73] Vgl: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 116.

[74] *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991) 314.

[75] Über die Abteilung für Bildende Kunst vgl. u.a. zeitgenössische Dokumente und Berichte in deutscher Übersetzung in: *Gaßner*, Revolutionskunst, 41ff.

[76] Für Malerei und Bildhauerei bestand kein eigenes Ressort, sie wurden offenbar je nach Fall dem Ressort „Kunstgewerbe“ oder „für künstlerische Arbeiten“ zugeordnet. Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 118.

Organisierung und allgemeine Leitung der Architekturkunde (architekturovedenie) im allgemeinen und des Studiums der russischen Architektur im besonderen", „die Heranbildung und Qualifikationsverbesserung der Arbeiter des Architekturwesens in Übereinstimmung mit den neuen Aufgaben des staatlichen Bauens", die Verbreitung von architekturkünstlerischer Aufklärung (chudožestvenno-architekturnogo prosveščenija) unter den breiten Massen der Bevölkerung" und „die allgemeine künstlerische Leitung und künstlerische Kontrolle des Architekturwesens des Landes in gesamtstaatlichem Maßstab (Erarbeitung der Baugesetzgebung)". Dazu verfügte die Unterabteilung über eine wissenschaftliche Sektion, eine Schulsektion, eine Sektion für Aufklärung (prosvetitel´naja) sowie über [… eine] Staatliche Architekturwerkstatt (Gosudarstvennaja architekturnaja masterskaja), die aktuelle Architekturfragen bearbeitete, Wettbewerbe vorbereitete und Bautypen entwarf […]"[77]

Der Leiter des NARKOMPROS, Anatoli Lunatscharski hatte von 1906 bis 1917 in der Emigration, vorwiegend in Frankreich gelebt und sich dort zu einem profunden Kenner der westeuropäischen Kunstszene entwickelt.

Auch in seiner Funktion als Volkskommissar blieb er ein vielseitig interessierter Leiter und hing in Bezug auf marxistische Kunsttheorien keinen Illusionen nach. Wie aus vielen seiner Kommentare und Schriften hervor geht, war er einer jener wenigen kulturpolitischen Größen der Sowjetmacht, die nicht krampfhaft versuchten, die fragmentarischen und zumeist sehr aus dem Zusammenhang gerissenen Hinterlassenschaften von Marx und Engels bezüglich Kunst als eine „marxistische Kunsttheorie" zu sehen. Immer wieder ließ er deutlich erkennen, dass er vom Fehlen einer solchen ausging.[78] Auch noch 1926 war er offen der Meinung, dass keine „kunstwissenschaftliche Orthodoxie existiere [... sondern] lediglich einige grundlegende Prinzipien [...]"[79], war aber gleichzeitig immer zuversichtlich, dass das Proletariat auch auf dem Gebiet der Kunst seinen Marx finden werde.

Der Mangel an schlüssigen ausgearbeiteten Kunsttheorien hinderte Lunatscharski aber keineswegs daran, aktive Kunstpolitik und besonders –Steuerung zu betreiben. Im Gegensatz zu vielen anderen von der Politik verwalteten Sektoren, ging Lunatscharski aber nicht a priori von einer absoluten Folgepflicht der Künstler aus sondern stellte den gegenseitigen Nutzen einer Zusammenarbeit zur Diskussion.

Anfang der 1920er Jahre fragt er: „Kann die Revolution der Kunst etwas geben und kann die Kunst der Revolution etwas geben?" und antwortet wenig später selbst: „[…]

[77] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 121.
[78] Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 52ff, 92ff
[79] Hans-Jürgen *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten. In: Oskar *Anweiler*, Karl-Heinz *Ruffmann* (Hg.): Kulturpolitik der Sowjetunion (Stuttgart 1973) 250-299, hier 266. Lunatscharskis Stellvertreter Pokrowski meinte sogar noch 1929, dass eine „marxistische Theorie des künstlerischen Schaffens" erst entstehen müsse (Vgl.: ebd.)

Wenn die Revolution der Kunst die Seele geben kann, so kann die Kunst zum Mund der Revolution werden. Wer kennt nicht die Kraft der Agitation?“[80]

Hier ist die Kunst also als erste Empfängerin gesehen, nicht die Revolution. Außerdem führt Lunatscharski an:

„Selbstverständlich hat der Staat nicht die Absicht, den Künstlern revolutionäre Ideen und Geschmacksrichtungen aufzunötigen. Aus solcher Aufnötigung können höchstens Falsifikate revolutionärer Kunst hervorgehen, denn die erste Eigenschaft echter Kunst ist die Aufrichtigkeit des Künstlers. Doch außer Nötigungsformen gibt es andere: Überzeugung, Förderung, Heranbildung neuer Künstler. Alle diese Maßnahmen sollen denn auch zur Arbeit für die revolutionäre Inspiration der Kunst getroffen werden.“[81]

Lunatscharski sah es also als falsch an, die Kunst durch den Staat zur Aufnahme revolutionärer Ideen zu nötigen, denn, so zitiert ihn Drengenberg sinngemäß, selbst „[…] „richtige“ Gesinnung bringt noch lange keine Kunst hervor […]“[82] Unterstrichen wurde diese Aussage zusätzlich dadurch, dass Lunatscharski 1918/20 immer wieder von einem Maximum an Freiheit für die Künstler und dem Ende jeglicher Kontrolle sprach – natürlich unter Ausschluss anarchistischer Bestrebungen und konteragitatorischer Tätigkeiten…

Bezüglich der Pflicht eines Künstlers schrieb Lunatscharski: „Schlecht ist der Künstler, der mit seinen Werken die bereits ausgearbeiteten Thesen unseres Programms illustriert. Ein Künstler ist eben dadurch *wertvoll*, daß er Neuland urbar macht, daß er mit aller Intuition in ein Gebiet dringt, in das zu dringen der Statistik und der Logik meist schwerfällt.“[83] Ohne das künstlerische und kommunikative Niveau zu senken, sollte vor allem auf Allgemeinverständlichkeit geachtet werden. Denn gerade die Ungebildetsten galt es zu erreichen um ihnen ein gewisses Kunstverständnis einzuflößen. Zur Erfüllung dieser Aufgabe schloss Lunatscharski trotz eigener Zweifel auch die Avantgarde nicht aus:

---

[80] Anatolij V. *Lunačarskij*, Die Revolution und die Kunst (1920/22) in: Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen (Dresden ²1974) hier 26f.

[81] *Lunačarskij*, Die Revolution und die Kunst (1920/22), 26.

[82] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 101; Winfried Nerdinger schreibt in seinem Buch „Architektur, Macht, Erinnerung“ übrigens: „Ingeborg Bachmann erklärte einmal, daß gute Gesinnung noch kein gutes Gedicht hervorbringe.“ Dies sei, so stellt Nerdinger richtig fest, aber auch umgekehrt und auf Architektur statt Dichtung anzuwenden, ebenso auf stalinistische Bauten bzw. den Sozialistischen Realismus und die sogenannten Zuckerbäckerbauten... „Schlechte“ Gesinnung kann durchaus auch „gute“ Architektur hervorbringen. Winfried *Nerdinger*, Architektur Macht Erinnerung. Stellungnahmen 1984 bis 2004 (München 2004). 60

[83] *Lunačarskij*, Thesen über die Aufgaben der marxistischen Kritik (1928). In: Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen (Dresden ²1974) hier 10.

„Ich persönlich glaube, daß der Weg von der Kunst der Vergangenheit zur proletarischen, sozialistischen Kunst nicht über den Futurismus [eine häufig gebräuchliche, aber falsche Sammelbezeichnung für alle modernen, avantgardistischen Strömungen, Anm. d. Verfassers] verläuft, und wenn sie durch diese oder jene Errungenschaft des Futurismus, und seien sie nur technischer Art, befruchtet wird, so ist dies wahrscheinlich nicht sehr ernst zu nehmen. […] Trotzdem darf man hieraus nicht den Schluß ziehen, daß futuristische Kunst überhaupt nicht popularisiert werden sollte. Freilich, wenn man sich der Illusion hingibt, die Kunst junger „linker“ Künstler sei dann staatlich, wenn wir sie unter unseren besonderen Schutz stellen (was insofern geschah, weil diese beweglicheren, demokratischeren, weniger mit der Bourgeoisie verbundenen Künstler uns als erstes halfen), so ist das zweifellos nicht richtig und ein Fehler. […] Jedoch hat keiner das Recht, Entscheidungen der Masse des Volkes hinsichtlich von Schulen im Voraus zu treffen […].“[84]

Lunatscharski gab sich also sehr demokratisch und wollte es scheinbar dem Volk überlassen, ob es die modernen Kunstströmungen akzeptierte und gut hieß, oder ob sie abgelehnt werden sollten. Seiner Meinung nach konnten von einer Zusammenarbeit zwischen Künstlern auch der jungen Avantgarde und der Partei beide Seiten profitieren: Während die Revolution bzw. die Politik die Kunst aus der „schlimmsten Dekadenz, aus dem puren Formalismus“ retten sollte, um sie „zu deren eigentlicher Bestimmung zurückzuführen, *dem machtvollen und mitreißenden Ausdruck großen Denkens und großen Erlebens“*[85]*,* sollte sich die Partei der Kunst als Agitationsmittel bedienen:

„[…] und der große kollektive Propagandist, der kollektive Verkündiger – die Kommunistische Partei – muß sich mit sämtlichen Mitteln der Kunst wappnen, welche also zu einem mächtigen Hilfsmittel für die Agitation wird.“[86]

Dass der Grund für die verstärkte Bestellung von Ämtern mit Modernisten darin lag, „dass diese Futuristen als erste der Revolution zur Hilfe kamen, sich ihr von allen Intellektuellen als die verwandtesten und verständnisvollsten erwiesen […]“[87] sollte aber nicht als große Verbrüderung interpretiert werden. Vielmehr war dafür, wie es Ilja Ehrenburg, einer der großen zeitgenössischen Schriftsteller und Journalisten Sowjetrusslands meinte, die politische (aber nicht künstlerische) Opposition der

[84] Lunatscharski: Unsere Aufgaben im Bereich des künstlerischen Lebens. 1921. Zit. in: *Gaßner*, Revolutionskunst, 65.
[85] *Lunačarskij,* Die Revolution und die Kunst (1920/22), 27.
[86] *Lunačarskij,* Die Revolution und die Kunst (1920/22), 27.
[87] Lunatscharski zit. in: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 29.

akademischen Künstler gegenüber den Bolschewiken verantwortlich.[88] Deren abweisende Haltung und auch sein persönlicher Bildungsstand veranlassten Lunatscharski zu einem liberalen Umgang mit den avantgardistischen Strömungen.

Je deutlichere politische Ansprüche die Avantgarde jedoch erhob, desto kritischer wurde sie auch von Lunatscharski beobachtet. Besonders die Forderung der Avantgarde, mit der gesamten Vergangenheit zu brechen, stand in deutlichem Widerspruch zu seinen persönlichen Vorstellungen, sah doch auch er insbesondere in klassischen Tendenzen die Zukunft der „wahren" Kunst. So attestierte er den „Futuristen" bald mangelnde Fähigleiten zur Darstellung des „adäquaten bildnerischen Ausdruck[s] der neuen Inhalte, Gedanken und Empfindungen"[89] und meinte fehlende Ernsthaftigkeit und Wissenschaftlichkeit zu erkennen:

„[…] die von ihnen geschaffenen Fahnen und Plakate bleiben schwierig für das Verständnis und fremd dem Proletariat – oft sogar einfach unnütz angesichts des geistigen Ideen- und Kunstgehaltes der neuen Klasse."[90]

Besonders die Defizite in Ernsthaftigkeit und Wissenschaftlichkeit wurde zu einem Kritikpunkt an den Architekturentwürfen jener Jahre, die sich häufig mit sehr utopischen Aufgabenstellungen befassten. Die Motivation zu solchen Entwürfen lieferte allerdings mitunter die Politik selbst, die zu einem beträchtlichen Maß für den vorherrschenden Zukunftsenthusiasmus verantwortlich zeichnete.[91]

Im Sinne eben genannter Kritik richtete Lunatscharski im Volkskommissariat innerhalb der IZO die bereits erwähnte selbständige Architektur- und Kunstabteilung unter der Leitung des Traditionalisten Iwan Sholtowski ein. Mit der damit erfolgten „Ausgliederung" aus der tendenziell „links" geleiteten IZO meinte er, die Architektur aus „der Atmosphäre des Suchens und linker Bestrebungen", die ihr mit ihren „kühnen Experimenten"[92] nicht zuträglich sei, zu befreien.

Die Avantgarde selbst sah sich unterdessen mit der Revolution und der Außerkraftsetzung der bisherigen Lebensordnung durch wirtschaftliche und soziale Veränderungen an jenem Nullpunkt angekommen, von dem Malewitsch bereits Jahre

---

[88] Vgl. dazu: Ilja *Ehrenburg*, Menschen Leben Jahre (München 1962), auszugsweise zit. in: *Schmidt*, Sowjetische Architektur, 61.

[89] *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 106.

[90] Zit. in: *Schmidt*, Sowjetische Architektur, 101.

[91] Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 104, 107.

[92] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 24.

zuvor gesprochen hatte und an dem es galt, eine neue Welt zu errichten. Dieser Theorie des absoluten Neuanfangs folgend, stellte sich ein großer Teil der bildenden Künstler (im Gegensatz zur Intelligentsia des Landes) ganz zur Unterstützung der neuen bolschewistischen Staatsmacht zur Verfügung und konnte einige wichtige Positionen in der Leitung des kulturellen Lebens übernehmen.

Die Revolution als politische Wende sollte als Impulsgeber für die sowjetische Kunst aber nicht überbewertet werden, denn das kulturelle bzw. vielmehr künstlerische Umdenken, der radikale Wandel in Auffassung und Darstellung von Kunst und Architektur hatte schon längst vorher eingesetzt. Wesentliche Veränderung durch die Revolution war allerdings, dass die bisherigen Außenseiter, die „Modernisten", die „Linken" nun – während des folgenden Kriegskommunismus – eine wichtige Rolle in Ausbildung, Kulturverwaltung u.a. spielen konnten, ja sogar das sprichwörtliche „Ruder" in Händen hielten und sich entfalten konnten.

Zum Befinden der Avantgarde und ihren Motiven für die Zusammenarbeit mit dem aufstrebenden neuen System erklärt Boris Groys:

„Der Künstler der Avantgarde, dem sich die äußere Welt in ein schwarzes Chaos verwandelt hat, steht vor der Notwendigkeit, eine neue Welt im Ganzen zu schaffen, und daher muß sein künstlerisches Projekt total, unbegrenzt sein. Folglich braucht er zu dessen Realisierung die totale Macht über die Welt – und vor allem die totale politische Macht, die ihm die Möglichkeit gibt, sich die ganze Menschheit oder zumindest die Bevölkerung eines Landes zur Erfüllung seines Vorhabens zu verpflichten. Für den Avantgarde-Künstler ist die Realität selbst das Material seiner künstlerischen Konstruktion, und er fordert natürlich (seinem künstlerischen Vorhaben entsprechend) ebenso absolute Rechte im Umgang mit diesem Material, wie er sie bei der Umsetzung anderer künstlerischer Vorhaben – eines Bildes, einer Skulptur oder eines Gedichts – besitzt."[93]

Groys erklärt also das Streben der Künstler der Avantgarde nach politischer Mitbestimmung und Macht nicht mit deren Streben nach persönlicher Geltung und persönlichem Einfluss, sondern durch das Wesen ihrer Kunst und deren theoretischem Verlangen nach einem Bruch mit allem Vergangenen. Nur mit der totalen Macht könnte diese Neuschaffung der Welt verwirklicht werden und die politische Zusammenarbeit sollte einen Schritt in diese Richtung darstellen...

Durch die neuen Aufgaben und übernommenen Funktionen mit großem Selbstvertrauen ausgestattet, sah sich die Avantgarde als gleichberechtigt mit der Partei an und bestand auf

[93] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 26.

ihrer Positionierung als Mitstreiter und Verbündeter im Gegensatz zu anderen Opportunisten.

Majakowski postulierte gemeinsam mit zwei weiteren Kollegen 1918 im Manifest einer „Fliegenden Futuristischen Föderation"[94] nach der politischen und sozialen Befreiung (1917) die „Trennung der Kunst vom Staat" als eine „dritte Revolution". Er verlangte die „Beseitigung der Protektion, der Privilegien und der Kontrolle auf dem Gebiet der Kunst. Nieder mit den Diplomen, Titeln, Inoffiziellen Posten und Rängen."[95] Mit dem Ausruf: „Es lebe die dritte Revolution, die Revolution des Geistes!"[96] endete das Manifest.

Dass damit nicht nur ein Machtanspruch der Kunst gegenüber der Partei gestellt worden war, sondern auch, wie es Drengenberg folgerichtig anmerkt, die Oktoberrevolution an sich nur als eine Etappe von mehreren interpretiert wurde, konnte nur den Missmut der politischen Führung hervorrufen. Jegliche Beschneidung oder Einforderung von Macht stand in Gegensatz zur vorgegebenen politischen Linie und macht die Feindschaft der Partei gegenüber modernen Strömungen „nachvollziehbar".

Abgesehen von Lunatscharski konnte von politischer Seite also mit keinerlei Unterstützung gerechnet werden, zumal die politische Führung auch unabhängig solcher Forderungen traditionelle künstlerische Spielarten bevorzugte. Lenin selbst besaß nach eigenen Angaben keinerlei Vermögen, die verschiedenen „-Ismen" zu erkennen, geschweige denn, sie ideologisch voneinander zu unterscheiden: „Expressionismus, Futurismus, Kubismus und andere Ismen … Ich verstehe sie nicht. Ich habe keine Freude an ihnen."[97] Entsprechend dieser Einstellung berief er sich in beinahe jeder künstlerischen Frage auf seinen Vertrauensmann auf diesem Gebiet, Lunatscharski, und war vom Gebaren der avantgardistischen Strömungen deutlich irritiert.[98]

Mit steigender Stabilität des bolschewistischen Systems und dem Übergang weiter Kreise der Intelligenz zu dessen Unterstützung, schwand sodann auch innerhalb weniger Monate der Einfluss der Avantgarde.

---

[94] *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 267. Vgl. auch: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 37.

[95] Majakowski zit. in: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 37. Vgl. auch: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 267.

[96] Majakowski zit. in: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 37. Vgl. auch: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 267.

[97] Zitate Lenins aus einem Gespräch mit Clara Zetkin. Zit. in: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 74.

[98] Die Freiheit bzw. Unterstützung, die Lenin Lunatscharski gewährte, obwohl er um vieles konservativer dachte als dieser, hatte vermutlich u.a. damit zu tun, dass Nadeshda Krupskaja, Lenins Frau die Leitung der Filmabteilung im NARKOMPROS besetzte und von dort aus die maßgebliche politisch-ideologische Überwachung des Volkskommissariats übernommen hatte. Vgl.: *Schmidt*, Sowjetische Architektur, 60.

Mit Einführung der Neuen Ökonomischen Politik [99] ab 1921 wurde das NARKOMPROS neu organisiert. Es wurde in Organisationszentrum, Akademisches Zentrum und vier Hauptverwaltungen gegliedert. Die Abteilung für Bildende Kunst hörte in ihrer bisherigen Form ersatzlos auf zu bestehen und ihre Aufgaben wurden auf verschiedene Instanzen des NARKOMPROS verteilt. In Folge dieser Umstrukturierungen und der damit einherlaufenden erheblichen politischen Ächtung der Neuerer re-emigrierten bzw. emigrierten einige maßgebliche Persönlichkeiten wie Kandinsky, Chagall, die Brüder Pevzner-Gabo oder auch Malewitsch, dessen Suprematismus als Kunst ohne einfach erkennbarem Ziel und klarer Zweckbestimmung politisch nicht duldbar wurde…

Während also die Avantgarde an Gewicht einbüßte, kehrten zahlreiche vorrevolutionäre Künstler und ihre Vereinigungen für kurze Zeit (1922-1924) wieder aktiv in die Kunstszene zurück (die Wander-Aussteller, Bubnovyj valet, Mir iskusstva u.a) und veranstalteten Neuauflagen ihrer Ausstellungen. Auch neue Vereinigungen mit nicht unwesentlichem Gewicht wie die mehrere Jahre agierende „Assoziation der Künstler des revolutionären Russland“ (AChRR) entstanden, die „ein wirkliches Bild der Ereignisse und keine abstrakten Erfindungen […] in den monumentalen Formen des Stils eines heroischen Realismus“[100] darstellen wollten.

Lunatscharski, der die Arbeit der AChRR keineswegs hoch einschätzte, ja sogar als „ausgepinselte Photographien von der tatsächlichen Produktion“[101] missbilligte, blieb bis zu Beginn des ersten Fünfjahresplans (1928) in seinem Amt und wurde 1929 von Andrei S. Bubnow (1883-1940) abgelöst.[102] Aus bürgerlicher Sicht fand dieser Wechsel rein aus privaten Gründen Lunatscharskis statt, die wahren Motive sind jedoch eher in Stalins persönlichem Kunstgeschmack und vor allem Lunatscharskis (zu liberaler) Kunstpolitik zu suchen.

Sein Nachfolger Bubnow war seit 1924 Leiter der Politischen Hauptverwaltung der Roten Armee gewesen und militarisierte den Stil des NARKOMPROS. Mit der folgenden Säuberung per Beschluss des ZK vom 5. August 1929 „über die Leitenden Kader der Volksbildung“ ging der Einfluss der Avantgarde endgültig zu Ende.[103]

---

[99] Eingeführt von Lenin gegen starken Widerstand in seiner eigenen Partei. Hauptmerkmale waren die Liberalisierung in Handel, Landwirtschaft und Industrie. Die Lockerungen blieben bis zur Einführung Stalins zentralisierter Planwirtschaft 1928 in Kraft.

[100] *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 275. Drengenberg zitiert hier aus einer Deklaration der AChRR (das Datum ist nicht ersichtlich)

[101] Lunatscharski zit. in: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 275.

[102] Bubnow blieb bis 1937 Volkskommissar. 1940 wurde er hingerichtet.

[103] Vgl.: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 127ff.

3 Rationalismus und Konstruktivismus. Die Architektur der 1920er Jahre

Zwei Hauptfragen, so Chan-Magomedow, beschäftigten die Entwicklung der neuen Architektur: „Zunächst der Zusammenhang der neuen Architekturform und der objektiven Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung des Menschen und zum Anderen die Wechselbeziehung der Architekturform und der neuen funktionell-konstruktiven Grundlage des Gebäudes.“[104] Sowohl Rationalisten als auch Konstruktivisten beschäftigten sich mit diesen Fragen. „Aber die Rationalisten gelangten bei der Beschäftigung mit künstlerisch-kompositorischen Problemen von der objektiven Gesetzmäßigkeit der Wahrnehmung zur Form. Für die Konstruktivisten war der Ausgangspunkt die neue funktionell-konstruktive Grundlage des Gebäudes. Bildlich ausgedrückt, gruben beide ein Tunnel, aber von entgegengesetzten Enden.“[105]

3.1 ASNOWA – Assoziation neuer Architekten, Rationalismus

Bis zum Jahr 1923 hatte sich aus SHIWSKULPTARCH, OBMAS und der Arbeitsgruppe der Architekten des INChUK die Gruppe der Rationalisten zusammengefunden, fortan in der „Assoziation neuer Architekten“, ASNOWA („Associacija novych architektorov“[106]) organisiert. Nikolai W. Ladowski, der „Vater“ des Rationalismus hatte schon in der SHIWSKULPTARCH 1919/1920 begonnen, das „theoretische Credo“ des Rationalismus auszuarbeiten. Seine Ideologie war weitgehend von den russischen Futuristen abgeleitet, die meinten, dass Kunst die Kraft besäße, den Willen der Massen in gewünschtem Sinne zu organisieren. „This belief was founded on the Theory, that „world understanding“ (consciousness) becomes a driving force determining human action only when it is fused with „world-perception,“ defined as „the sum of man´s emotional values […]“.“[107]

---

[104] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 106.
[105] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 106 Vgl. dazu auch: *Pistorius*, Architektenstreit, 31.
[106] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 314.
[107] Hudson zitiert hier teilweise N.F. Chuzhak aus einem Artikel, abgedruckt in der Zeitschrift LEF (Nr.1, 1923). *Hudson*, Blueprints and Blood, 18f.

Das Hauptaugenmerk der Rationalisten[108] bezüglich der neuen Technik galt nicht der Konstruktion und den Materialien, sondern ihrer Funktion zur Herausbildung und Ausgestaltung des neuen Raumes. Die äußere Form eines Gebäudes sollte nicht durch seinen Zweck, sondern vom Raum und seiner Wahrnehmung durch den Menschen bestimmt sein.[109] An oberster Stelle zur Architekturentwicklung stand für die Rationalisten der Raum, gefolgt von der Form. Erst an dritter bzw. in diesem Kontext letzter Stelle sollte die Konstruktion stehen. In einem bereits 1921 von der Arbeitsgruppe der Architekten des INChUK, N. Ladowski, W. Krinski, N. Dokutschajew, A. Petrow, A. Jefimow u.a. angenommenen Programm waren solche Grundsätze niedergeschrieben worden. Die „erhöhte Aufmerksamkeit für Fragen des Raumes und der Psychologie der Wahrnehmung“ [110] waren fest verankert, die wissenschaftliche Erforschung von „objektiven psycho-physiologischen Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung der Architekturform, des Raumes und der Farbe“[111] zählten zu den absoluten Prioritäten.

Nach Chan-Magomedow lässt sich die Geschichte der ASNOWA in drei Perioden teilen:[112] Die erste dauerte von 1923 bis 1925, hier stellte die ASNOWA praktisch die einzige Gruppe der Neuerer dar und versammelte daher besonders viele progressive Architekten. Die zweite Phase umspannte die Jahre 1926 bis 1928 in denen die Geschlossenheit der ASNOWA durch innere Lagerbildung und Abgänge von Mitgliedern zur OSA, zu den Konstruktivisten, gestört wurde. Die letzte Etappe dauerte von 1929 bis 1932. Die ARU spaltete sich ab, und die WOPRA, die Allunionsvereinigung Proletarischer Architekten absorbierte weitere Mitglieder der ASNOWA.

[108] Die Mitglieder der ASNOWA bezeichneten sich selbst nicht nur als „Rationalisten“, sondern auch als „Formalisten“. Da dieser Terminus später aber einen sehr negativen Charakter bekam und im Sozialistischen Realismus alles Moderne des „Formalismus“, der Inhaltslosigkeit und Leere bezichtigt wurde, wird hier auf die Bezeichnung der Rationalisten als Formalisten verzichtet, um Verwechslungen mit der Verbalinjurie des Sozialistischen Realismus zu verhindern.

[109] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 29, 51; *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 21ff.

[110] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 107.

[111] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 107 vgl. Auch: *Pistorius*, Architektenstreit, 31f.

[112] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 144

3.1.1 Die Gründung 1923

Am 23. Juli 1923 wurden die Statuten[113] der ASNOWA eingetragen. Gründer waren Nikolai Ladowski, der die Führung innehatte, Wladimir Krinski, eines der emotional größten Talente der Assoziation, N. Dokutschajew, A. Ruchljadew, A. Jefimow, W. Fidman, S. Motschalow, W. Balichin und die Ingenieure A. Loleit und W. Kusmin. Weitere Mitglieder – teilweise auch nur für kürzere Zeit – waren u.a. P. Bubo, A. Bunin, S. Gelfeld, G. Krutikow, W. Lawrow, I. Lamtsow, El Lissitzky, W. Petrow, W. Popow, M. Turkus und I. Wolodko.[114]

Oft als vermeintliches Mitglied genannte Persönlichkeit von höchster Bedeutung ist Konstantin Melnikow, der ohne Zweifel als einer der größten Praktiker der Avantgarde bezeichnet werden kann. Heute ist Melnikow allerdings primär als Konstruktivist bekannt und schien auch auf die Mitglieder der Konstruktivistenvereinigung OSA einen größeren Einfluss gehabt zu haben. (Um nicht doppelt auszuführen, sei an dieser Stelle auf Kapitel 3.2.2.1 in dieser Arbeit verwiesen.)

Auch im Ausland hatte die ASNOWA unter den dortigen Avantgardisten ihre Vertreter:

In Deutschland war einer davon Adolf Behne, in Frankreich Le Corbusier, in Holland Mart Stam, in den USA Lundberg Holm, in der Schweiz Emil Roth, in der Tschechoslowakei Karel Teige, in Jugoslawien Ljubomir Micić, und in Japan Murojama.[115]

Getragen war die Bildung des neuen Architekturvereines im Wesentlichen von dem Wunsch, der Vormachtstellung der Moskauer Architekturgesellschaft (MAO) ein Ende zu setzen. Sie existierte schon vor der Revolution und war die unumstößliche Dominante in der Ausschreibung und Durchführung von Architekturwettbewerben. Die progressiveren Architekten sahen sich durch die konservative Zusammensetzung der Entscheidungsgremien stark benachteiligt und versuchten dem durch die Bildung neuer Architektenvereinigungen und durch gezielte Einzelaktionen entgegen zu wirken.

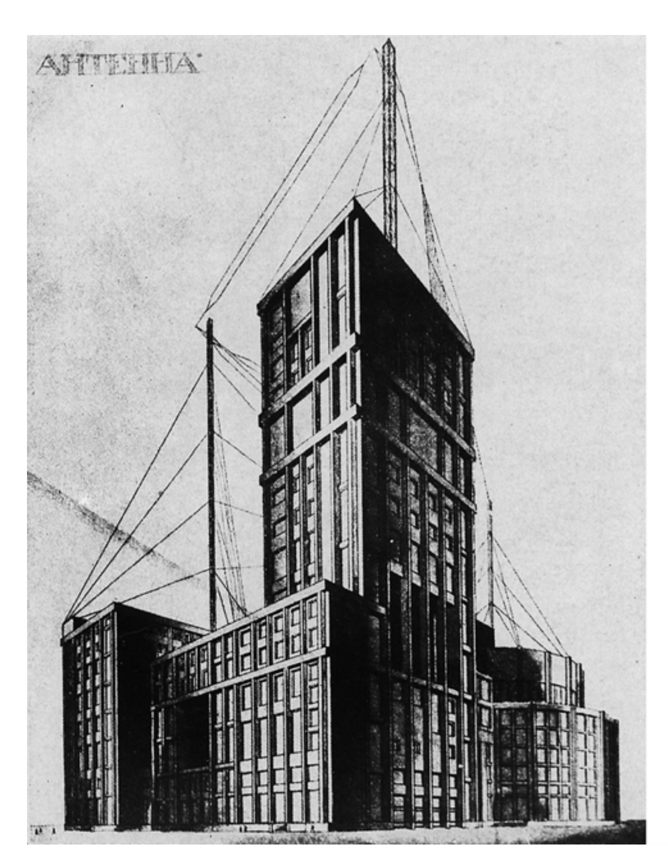
Als eines der bedeutendsten Exempel dafür ist der Boykott des Wettbewerbs für den Palast der Arbeit in Moskau 1922-23 durch die Mitglieder des INChUK bzw. der Rationalisten zu nennen. Sie verweigerten ihre Teilnahme am Wettbewerb, da eine objektive Bewertung der Arbeiten auf Grund der Jury-Zusammensetzung in ihren Augen

[113] Nachzulesen sind diese auszugsweise in dieser Arbeit im Abschnitt „Dokumente und Texte“ als Dokument 3.
[114] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 590.
[115] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 144.

nicht möglich gewesen wäre und sie sich nicht einer a priori feststehenden schlechteren Bewertung aussetzen wollten. So standen bei diesem Wettbewerb den traditionellen Entwürfen keine rationalistischen Arbeiten gegenüber, nur Projekte im Sinne des romantischen Rationalismus u.a. von Ilja Golossow und Andrei Belogrud sowie Entwürfe konstruktivistischer Prägung wie der Aufsehen erregendste aber, bzw. gerade deswegen drittplazierte Beitrag der Brüder Wesnin.[116]

Durch solche und ähnliche Maßnahmen versuchten die Rationalisten der MAO Paroli zu bieten. Ziel war es, alle Modernisten und Neuerer in der ASNOWA zu sammeln und so ein starkes Gegengewicht bzw. Übergewicht gegenüber den Traditionalisten zu bilden und in der Architekturszene möglichst alle Schlüsselpositionen einzunehmen.

Als Hilfsmittel dazu sollten eigene Wettbewerbe und Publikationen dienen.



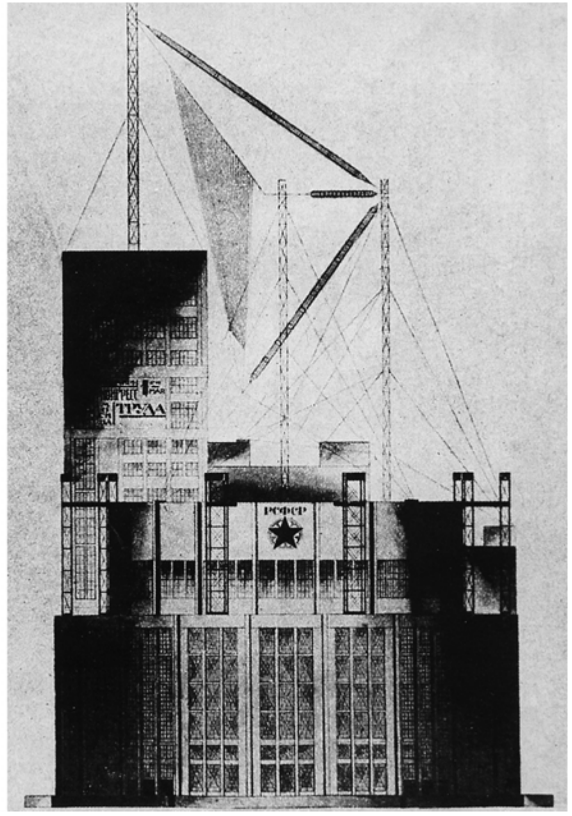


Abbildung 11 / 12
A., W. und L. Wesnin: Wettbewerbsentwurf für den Palast der Arbeit in Moskau, 1922-1923
Perspektive / Fassade

[116] Vgl. dazu: Catherine *Cooke*, The Vesnins´ Palace of Labour. The role of practice in materialising the revolutionary architecture. In: Neil *Leach* (Hg.), Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe (London/New York 1999) 38-52, hier 40ff.

El Lissitzky, eines der vielseitigsten Mitglieder der ASNOWA und großer Verfechter der Maximen Kandinskys[117] sah in der ASNOWA die Chance, mit neuen wissenschaftlich-objektiven Methoden die wichtigsten Elemente des Architekturdesigns (Masse, Oberfläche, Raum, Proportion, Rhythmus usw.) neu auszuarbeiten.[118]

Von 1922 bis 1924 hielt sich El Lissitzky in Deutschland und der Schweiz auf und stellte, als Vertreter der ASNOWA im Ausland, zahlreiche Verbindungen mit den dortigen Gruppierungen der Avantgarde her (Stijl-Gruppe, Bauhaus u.a.). Als Mitbegründer der Zeitschriften „Vešč“ (zu Deutsch: „Ding“ oder „Gegenstand“, erstmals 1922 in Berlin gemeinsam mit Ilja Ehrenburg herausgegeben) und „ABC“ (1924 in Zürich mit Mart Stam und Hans Schmidt verlegt) publizierte er in Europa einige Entwürfe und Arbeiten der ASNOWA.

Zurück in Moskau versuchte er, als einer der wichtigsten Gesprächspartner Ladowskis gemeinsam mit diesem eine Zeitschrift, die „Nachrichten der ASNOWA“, „Iswestija ASNOWA“ herauszugeben. Tatsächlich erschien jedoch nur eine einzige achtseitige Ausgabe 1926.

Die allgemeine Tätigkeit der 35 Mitglieder[119] (1926) der ASNOWA konzentrierte sich besonders auf die WChUTEMAS, an denen sie beinahe alle pädagogisch tätig waren. Praktische Entwürfe und reale Ausführungen gab es in der ersten Hälfte der Zwanzigerjahre bedingt durch die Wirtschaftliche Lage des Landes wenige, dennoch wurde aber intensiv an der Formbildung und Konzipierung neuer Gebäude- und Wohnungstypen sowie Produktionsgebäuden z.B. für Flugzeuge gearbeitet. Unter der Leitung Ladowskis entstanden an den WChUTEMAS viele detailliert ausgearbeitete Projekte, die, wie Chan-Magomedow anmerkt, nicht minder wichtig für die sowjetische Architektur waren, als reale Wettbewerbs- und Auftragsarbeiten jener Zeit.[120]

Das Prinzip der Brigaden, also eines Arbeitskollektivs an Stelle des Individualismus der akademischen Werkstätten wurde schon sehr früh, als die Rationalisten noch in ihrer ersten Entwicklungsphase steckten, angewandt. Beinahe alle Arbeiten die in den WChUTEMAS, insbesondere in der Werkstatt Ladowskis entstanden, waren Kollektivprojekte.

„Individualität statt Individualismus“ wurde skandiert, viele Individualitäten seien im Kollektiv, in der Werkstatt vertreten und vereint, Individualismus hingegen stünde für die

[117] Siehe dazu in dieser Arbeit Kapitel 1.2 – Abschnitt „INChUK“
[118] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 25.
[119] *Pistorius*, Architektenstreit, 33.
[120] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 143.

„Unterordnung der Schüler unter die Individualität des Werkstattlehrers, die Unterdrückung ihrer Persönlichkeit.“[121] In der idealen Werkstatt sollte jedem Mitglied Raum für eigene künstlerische Entfaltung zur Verfügung stehen.

Das erste von der ASNOWA ausgearbeitete Projekt war sodann auch ein Kollektiventwurf für das Internationale Rote Stadion in Moskau 1924. Jeder Beteiligte hatte – unter der Leitung Ladowskis – seinen eigenen Bereich auszuarbeiten.[122]

3.1.2 Uneinigkeit innerhalb der ASNOWA

Ladowski lehrte an den WChUTEMAS stets strenge Rationalität bezüglich Fragen der Formbildung, insbesondere auf Grundlage seiner Untersuchungen zur Psycho-Physiologie der Wahrnehmung. 1927 hatte er zu deren Untersuchung eigens ein Forschungslabor in den WChUTEIN eingerichtet.[123] Trotz dieses wissenschaftlichen Vorgehens besaß er ein enormes Gespür für künstlerischen Ausdruck und hielt rechtzeitig an den Grenzen, hinter denen nicht mehr mit Analytik gearbeitet werden konnte. Er zog eine klare Linie und versuchte nicht, in künstlerische Prinzipien einzudringen. In seiner Lehre versuchte er den Studenten zu verdeutlichen, dass sie mit ihren Bauwerken das auszudrücken imstande sein müssten, was sie dem Betrachter vermitteln wollten. Mit baukünstlerischen Mitteln und der Form sollte die Emotion bzw. Wahrnehmungsweise des Betrachters gezielt angesprochen und gesteuert werden.

In einem 1920 verfassten und 1926 veröffentlichten Artikel schrieb Ladowski:

„Die architektonische Rationalität entspringt ebenso wie die technische Rationalität dem Sparsamkeitsprinzip. Der Unterschied besteht darin, daß technische Rationalität die Einsparung von Arbeit und Material bei der Errichtung eines zweckmäßigen Baues heißt, während architektonische Rationalität Einsparung psychologischer Energie bei der Wahrnehmung der räumlichen und funktionalen Eigenschaften des Bauwerks heißt. Die Synthese dieser beiden Rationalitäten in *einem* Bauwerk ist die Ratioarchitektur. ... Die Arbeit des Architekten an der geometrischen Ausdruckskraft und Form, welche wir immer perspektivisch wahrnehmen, besteht *in der Annäherung des Bildes, das man aus der Wahrnehmung der realen Perspektive erhält, an das in der Projektion gegebene Bild.* Der unterschiedliche Grad der Annäherung hängt von Quantität und Qualität der Zeichenelemente ab, die in das vom Architekten konstruierte Bestimmungssystem eingehen. […]

[121] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 145
[122] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 145
[123] Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 25f; vgl. dazu den in der ersten und einzigen Ausgabe der „Iswestija ASNOWA“ 1926 erschienenen Artikel N. Ladowskis „Ein psychotechnisches Laboratorium der Architektur“, zit. in: *Pistorius*, Architektenstreit, 45.

Aus der Aufgabenstellung geht hervor, daß die Hauptarbeit dabei ist, dem Betrachter die geometrischen Eigenschaften des Parallelepipeds aufzuzeigen. […]
Es gilt festzuhalten, *daß die geometrisch-architektonische Seite der materiellen Form darin besteht, diese so durchzuarbeiten, daß der Betrachter ihre geometrische Charakteristik in dem Maße tatsächlich erkennt, wie das für den jeweiligen Fall notwendig ist.* "[124]

Grundlage des entwerfenden Architekten musste demnach die genaue Kenntnis der geometrisch-perspektivischen Eigenschaften von Raum und Körper, aber besonders der Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung des Menschen sein. Dennoch ließ Ladowski seine Schüler neben diesem Weg der absoluten Logik im Formfindungsprozess die darin verborgene künstlerische Freiheit im künstlerischen Ausdruck klar erkennen. So sind die entstandenen Entwürfe auch keineswegs ohne künstlerische Intention und Ausdruckskraft geblieben.[125]

Dokutschajew, ein weiterer Theoretiker der ASNOWA, betonte in ähnlicher Weise die große Einflussfähigkeit des gebauten Umfelds auf das Verhalten und die Psychologie des Menschen. Kunst könne, wenn sie richtig eingesetzt werde, ein starker Regulator des sozialen und individuellen Lebens sein. Die richtige Form müsse gefunden werden (eben die Aufgabe der progressiven Architekten), damit Architektur die Gesellschaft zu Kollektivleben und funktioneller Organisation erziehen könne.[126]

Die strenge Vorgehensweise Ladowskis erschien einem ganzen Lager der Rationalisten zu radikal. Wiktor Balichin und die Lehrer der Grundlagenabteilung der WChUTEMAS folgten zwar Ladowskis theoretischen Prinzipien, erachteten es aber für notwendig, diese mit künstlerischen Verfahren zu ergänzen. Für Balichin konnte Ladowski, durch seine rein rationale Einstellung die „wahren" künstlerischen Probleme nicht behandeln. Durch die Einführung des rationalen Moments in die „eigentlichen künstlerischen Kompositionsverfahren"[127] wollte er dem entgegenwirken.

Auf Grund der ideologischen Spaltung und verschiedener Schwerpunktlegungen innerhalb der Rationalisten trat Ladowski 1928 aus der ASNOWA aus und formierte mit einigen Kollegen eine neue Gruppe, die „Assoziation der Architekten Urbanisten", die

---

[124] *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 24f; vgl. auch: *Pistorius*, Architektenstreit, 40ff.
[125] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 143.
[126] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 29.
[127] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 143.

ARU. Die Leitung der ASNOWA übernahmen Balichin und einige junge Lehrkräfte der Grundlagenabteilung.

Die ARU befasste sich insbesondere mit Fragen der Stadtplanung und versuchte hier Lösung theoretischer und praktischer Probleme zu ermitteln. Nicht zuletzt auf Grund der immer häufigeren Denunziationen und Hetzkampagnen der ASNOWA gegen Mitglieder der Konstruktivistengruppe[128] kooperierte die ARU trotz ihrer rationalistischen Wurzeln vorzugsweise mit Mitgliedern der OSA.[129]

[128] Ausführlicher dazu in dieser Arbeit in Kapitel 5.3: „Der Stalinismus unter den Architekten, Denunziationen und Opfer“

[129] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 125.

3.2 OSA – Verband moderner Architekten, Konstruktivismus

3.2.1 Zugänge und Entwicklung

Der Konstruktivismus in der Architektur war maßgeblich von jenem der ersten Jahre nach der Revolution und während des Bürgerkrieges in den darstellenden Künsten, in der Malerei, in Bühnenbildnerei, in der Plakatkunst und im Ausstellungswesen beeinflusst.[130]

Eine Eigendefinition des frühen Konstruktivismus wurde 1921 von einer Gruppe innerhalb des INChUK um Alexei Gan, Alexander Rodtschenko, Georgi Sternberg u.a. entwickelt.

Den materiellen Werten sollte kommunistischer Ausdruck verliehen werden, die Mittel dazu seien Tektonik, Konstruktion und Faktur, die Grundelemente zur Rationalisierung künstlerischer Arbeit.[131] Die „Tektonik“ wurde in ihrer „Abhängigkeit von der „zielgerichteten Ausnutzung industriellen Materials“ eingeschätzt“[132], als „…the adaptation of techniques to the level of sociocultural development at any given moment.“[133] „Konstruktion“ beinhaltete das verwendete Material unter Ausnützung der äußersten Stufe seiner Funktion, und „Faktur“ meinte „…the rational organization of the materials into a coherent system.“[134]

Der Kunst als Ganzes wurde von der Gruppe der Krieg erklärt, da es auf Grund der „[…] „Unvereinbarkeit der künstlerischen Tätigkeit mit der Funktionalität der intellektuellen Produktion“ […] „keine Kontinuität künstlerischer Kultur für kommunistische Formen konstruktivistischer Bauten“ geben kann.“[135] Die Künstler sollten von der „Tafelmalerei“ zur Produktion übergehen. Kunst als Selbstzweck war ungültig. Alexander Wesnin schrieb dazu: „Jeder gegebene Gegenstand, den der moderne Künstler schafft, muß

---

[130] eine direkte Beziehung zur Architektur des Stil „moderne“, also der Russischen Prägung des Jugendstil wird der modernen Architektur der Zwanziger- und Dreißigerjahre meist zu Gunsten der Malerei, Plastik usw. in Absprache gestellt (siehe oben). Es gibt jedoch durchaus auch andere Ansichten, so sieht z.B. K. Afanasjew sehrwohl eine direkte Abstammung bzw. Beziehung des Konstruktivismus zur Architektur des Stil moderne. Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 33f.

[131] A. Gan präsentierte in seinem Buch „Konstruktivismus“ 1922 diese Auffassung. Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 24; *Chan-Magomedow*, Pioniere, 147f; *Schmidt*, Sowjetische Architektur, 94.

[132] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 148.

[133] *Hudson*, Blueprints and Blood, 24.

[134] *Hudson*, Blueprints and Blood, 24.

[135] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 148

als aktive Kraft ins Leben eingehen, die das Bewusstsein des Menschen organisiert und so auf ihn einwirkt, daß sie ihn zu energievoller Arbeit mitreißt.“[136]

In theoretischen Belangen stimmte der Konstruktivismus zu beträchtlichem Maße mit den Vorstellungen der Produktionskunst überein. Die Produktionskunst hatte 1921 eine „Absage an die Spezifik der künstlerischen Tätigkeit und das Überführen der Probleme der Formbildung in die Produktion nützlicher Dinge“[137] verlangt. Es wurde gleichsam von den Künstlern die Aufgabe ihrer Tätigkeit, des Schaffens von Kunst zu Gunsten von „Produktion“ mit Sinn und Zweck verlangt.[138]

Dem waren viele Architekten nicht abgetan, sahen sie doch darin die Chance einer Trivialisierung der Kunst, die Umformung von Kunst zu einer Sache der Massen, womit nicht nur Gesellschaftsbauten, sondern auch Wohnungs-, Kommunal- und Sozialbauten neues Interesse zukommen würde.

Der Begriff „Konstruktivismus“ entstand in Sowjetrussland und wurde von dort aus in das westliche Europa gebracht. Unklar, wann genau diese Bezeichnung wirklich aufkam, ist aber vom Jahre 1921 als Punkt ante quem auszugehen, da spätestens zu diesem Zeitpunkt die Gründung der Konstruktivistengruppe im INChUK unter Verwendung eben dieses Begriffes stattfand. In Europa wurde der Begriff spätestens 1922 von El Lissitzky in seiner Zeitschrift „Vešč“ (zu Deutsch: „Ding“ oder „Gegenstand“) eingeführt.[139]

Noch viel bedeutender ist die Frage nach dem ursprünglichen Sinn, nach der Bedeutung des Begriffes. Besonders in der westlichen Auffassung wurde (und wird) dem Konstruktivismus eine rein technische, konstruktive, eine rein formale Bedeutung attestiert. Tatsächlich jedoch hatte er von Anfang an auch eine soziale Bedeutung. So steckt hinter dem Begriff der „Konstruktion“ nicht nur die technische Ingenieursaufgabe, sondern auch jene der Organisation (=Konstruktion) der gegenständlichen Umwelt des Menschen. Besonders die Produktionskünstler sahen in letzterem die eigentlich wichtige Dimension. Andere interpretierten den Konstruktivismus jedoch auch in den

[136] Zit. in: Dietmar Danner: Tagesbefehl an die Kunstarmee. Zur Kunsttheorie der sowjetischen Avantgarde. In: *Schmidt*, Sowjetische Architektur, 94.

[137] Chan-Magomedow zitiert aus der Zeitschrift „Die Kunst in der Produktion“, Nr.1 (Moskau 1921), *Chan-Magomedow*, Pioniere, 147.

[138] Vgl. dazu die LEF, „Linke Front der Künste“, die eine sehr ähnliche Philosophie vertrat: Sie traten für den Produktionismus ein. Sie strebten die Herstellung von Gebrauchsgütern und die „Organisation des Alltagslebens mit den Mitteln der Kunst“ an. Jede autonome künstlerische Tätigkeit wurde als „reaktionär und geradezu konterrevolutionär erklärt.“ *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 30.

[139] zu diesem Schluss kommt Chan-Magomedow durch die Analyse einiger zeitgenössische Quellen und Artikel von Autoren wie Alexei Gan, El Lissitzky, Hans Richter u.a. Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 149f.

Zwanzigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts einfach als modernen, modischen Stil und definierten ihn durch seine klare technische Konstruktion. Allgemein wurde der Konstruktivismus als eine neue Methode des Entwerfens verstanden.[140]

3.2.1.1 Alexander Wesnin

Sehr plastisch lässt sich die Genese des Konstruktivismus anhand einzelner Persönlichkeiten und ihres Werkes erkennen.

Eine der bedeutendsten Gestalten in diesem Zusammenhang stellte Alexander Wesnin, der jüngste von drei Architekten-Brüdern dar, der als Leitfigur des Konstruktivismus bezeichnet werden kann.

In der Zeit vor der Revolution arbeitete Alexander Wesnin häufig gemeinsam mit seinen Brüdern Leonid und Wiktor in vorwiegend akademischer Tradition, verschiedenen historischen Epochen verpflichtet. Auf diese Weise gingen er und seine Brüder immer wieder als Preisträger aus Wettbewerben hervor, die von der MAO ausgeschrieben worden waren. Moderne Einflüsse und Techniken waren kaum in ihren Werken zu erkennen, nur ihre Industrie-Architektur bestand, den Entwicklungen der Technik folgend, zunehmend aus einfacheren Eisenkonstruktionen anstelle neoklassizistischer Formen.[141]

Mit der Revolution und den erstarkenden linken Strömungen begann sich auch A. Wesnin für die neuen Bewegungen zu begeistern und arbeitete im Sinne der „gegenstandslosen Malerei“. Er war insbesondere an den Übergangstendenzen von der Fläche in den Raum interessiert und fand so in der Künstlerin Ljubow Sergejewna Popowa und ihrem Zyklus „malerische Architektur“ große Inspiration. So wurde er zunächst nicht Mitglied der Architekten Konstruktivisten im INChUK, sondern schloss sich im Mai 1921 der Arbeitsgruppe der Objektivisten an. Ihr Ziel waren „gegenständliche und konkrete Bauten […, nicht] die Arbeit an der Darstellung der Elemente, sondern am konkreten Organismus, sowohl im Raum, als auch in der Fläche.“[142]

A. Wesnins graphische Arbeiten von 1922 zeigen Raster und Gliederungen, die bereits als Strukturen (späterer) konstruktivistischer Fassadengestaltungen verstanden werden können. Er ging den Weg zur modernen Architektur vorwiegend über diese graphischen

[140] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 150.
[141] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 21.
[142] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 152.

Studien, nicht wie El Lissitzky oder Malewitsch über geometrische Körper, die Prounen und Architektonen.

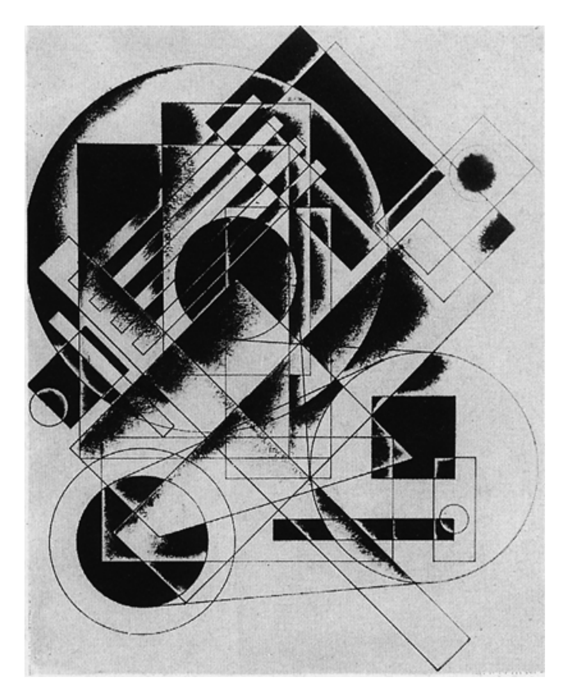


Abbildung 13
A. Wesnin: Graphische Komposition, 1922

Genau jene Jahre waren es auch, in denen sich allgemein das Verständnis des Konstruktivismus auszubilden begann. Im April 1922 verkündete A. Wesnin im INChUK sein „persönliches schöpferisches Bekenntnis“[143], dessen Inhalt zum Kern des frühen Konstruktivismus wurde.

Wesnin meinte, so Chan-Magomedow, „daß der Künstler die Gegenstände (die von der Natur oder von Menschenhand geschaffen wurden) weder darstellen noch deuten soll, vielmehr neue Dinge schaffen möge, daß jeder Gegenstand das Bewußtsein des Menschen organisieren soll, daß das Aussehen der Dinge vom schnellen Tempo des gegenwärtigen Lebens bestimmt werde, vom mathematisch genauen Rhythmus, vom Material und der Zweckmäßigkeit, daß die Gegenstände, die der Künstler schafft, konstruktiv sein müssen – ohne jede Andeutung einer Darstellung.“[144]

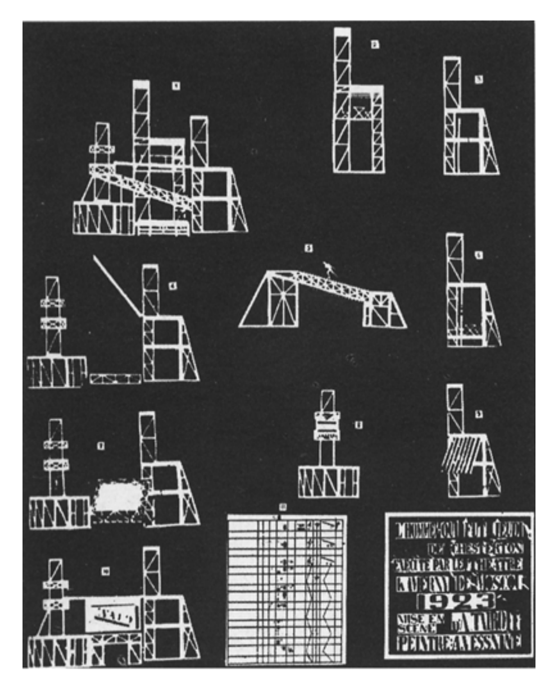
Besonders das Theater und dort Majakowski stellte eine Übungs- und Versuchswiese neuer Strömungen, insbesondere des Konstruktivismus dar. Neue Dekorationen,

---

[143] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 153
[144] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 153

Vorrichtungen und Konstruktionen wurden hier angewandt, stellten Visionen der zukünftigen Lebensumstände und Umgebung dar und machten das Publikum, ohne dass es ursprünglich Intention der Bühnenbildner, Architekten und Künstler gewesen wäre, mit dem Vokabular und der Ästhetik der Avantgarde vertraut.

Die Bühnengestaltung Alexander Wesnins für das Schauspiel „Der Mann, der Donnerstag war“ (1922-1923) stand ganz im Zeichen dieser Entwicklung. Sie bestand aus einer in Stützen und Streben aufgelösten Architektur, und selbst die Kostüme wiesen klare Raster und andere konstruktivistische Formenmerkmale auf.[145]



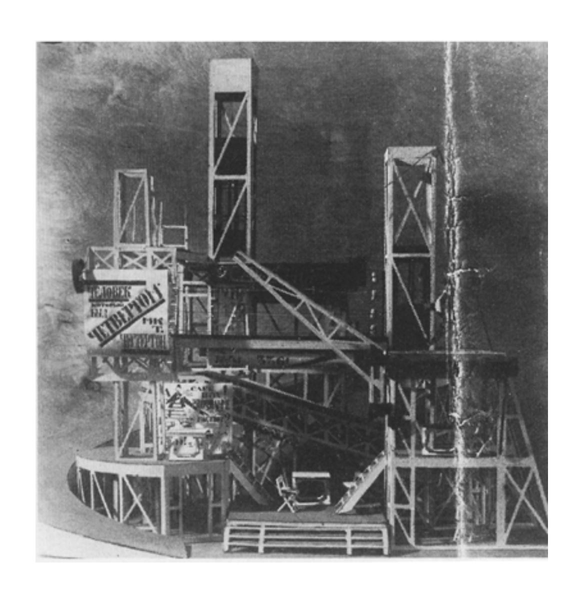


Abbildung 14 / 15
A. Wesnin: „Der Mann der Donnerstag War“
Bühnenbildentwürfe zum Schauspiel, im Kammertheater Moskau, 1922-1923
Skizzen / Modell

Mit dem Jahr 1923 und dem Aufsehen erregenden Wettbewerbsentwurf der Brüder Wesnin für den Palast der Arbeit in Moskau (siehe Abbildung 11 / 12, Seite 48), etablierte sich das nunmehr fest verbundene Brüderkollektiv als wegweisend und tonangebend in der Entwicklung des neuen sowjetischen Stils.[146]

Die drei Brüder bildeten in ihrem Zusammenschluss eine ideale Symbiose: Alexander Wesnin war Experte in künstlerisch-kompositorischen Fragen, Wiktor bürgte für die

[145] Vgl.: William Craft *Brumfield,* A History of Russian Architecture (Cambridge 1993) 476.
[146] Vgl.: *Brumfield,* A History, 477.

technisch-konstruktive Qualität und Leonid zeichnete für höchsten funktional-planerischen Standard verantwortlich.[147]

Während fast alle Beiträge zum Wettbewerb für den Palast der Arbeit sehr traditionell und der Klassik verpflichtet ausfielen und die Rationalisten die Teilnahme gänzlich verweigert hatten, stellte der Entwurf der Wesnins das erste primär konstruktivistisch geplante Projekt dar. In erster Linie von der Hand Alexander Wesnins geprägt – die Entwürfe seiner Brüder waren Anfang der Zwanzigerjahre noch äußerst klassisch, Leonid lehrte als überzeugter Traditionalist in den akademischen Werkstätten der WChUTEMAS – wurde ihr Beitrag von vielen Kollegen als Durchbruch des Konstruktivismus erachtet und legte den zukünftigen Kurs der Brüder fest.

3.2.1.2 Moissei Ginsburg

Eine zweite, für den Konstruktivismus bedeutsame Person war Moissei Ginsburg, der u.a. an den WChUTEMAS Architekturgeschichte, -theorie und -komposition unterrichtete. Er fand besonders in der Industrie und im Industriebau maßgebliche Impulse. Hier hatte auf „natürlichem" Wege eine Lösung von traditionellen Konstruktionsverfahren und verzierendem Schmuck stattgefunden. Ginsburg sah in rationellen Projektierungsverfahren einen großen Wert für die zukünftige Architektur, deutete den jungen Konstruktivismus aber vorerst mehr als eine Vorstufe zu einer weiteren, noch zu entwickelnden Architektursprache. Erst später bezeichnete er mit „Konstruktivismus" eine vollständige neue Stilrichtung (lies: schöpferische Methode) in der Baukunst.[148]

Sein Beitrag zum Wettbewerb für den Palast der Arbeit in Moskau 1922/23 nahm noch deutlich Anlehnung an Elementen der Klassik, des symbolischen Romantismus und, wie es Chan-Magomedow formulierte, an „amerikanischen Getreidespeichern."[149]

---

[147] Natalya, Wiktor Wesnins Ehefrau beschrieb die drei Brüder folgendermaßen: „Alexander worked tormendtendly at times and was often disappointed with himself. He had the greatest creative flights of invention, often exceeding any real possibilities of the time. Leonid stood with both feet on the ground. He was the most realistic of them. When the two younger ones soared off into some dizzy fantasy he would bring them back to reality half jokingly, with a single sensible argument. With his immaculately trained eye and the breadth of fundamental architectural knowledge derived from an Academy training, he had an unquestioned authority among them. He was the connecting link between Alexander and Viktor. Victor had an extraordinary engineering imagination. However audacious the concept proposed he would seek to embody it adequately in a concrete way that could be practically executed..." Zit. in: *Cooke*, The Vesnins´ Palace of Labour, 44.

[148] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 193. Einige interessante Texte von Ginsburg selbst über den Konstruktivismus und seine persönliche Auffassung von diesem sind nachzulesen in: *Pistorius*, Architektenstreit, 50-53, 67-70 u.a.

[149] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 193.

Der ASNOWA und ihrer Theorie von der idealen Form eines Objekts stand Ginsburg schon vor Gründung der OSA feindlich gegenüber. Er ging davon aus, dass jede künstlerische Idee einer Epoche das Produkt ihrer Zeit, ihrer Ästhetik gewesen sei, folglich nun nur die Mechanisierung des Lebens und die Technik die ausschlaggebenden Faktoren sein könnten.

Hudson zitiert dazu aus einem Artikel Ginsburgs in "Architektura" Nr.1-2 von 1923: „The Machine is the new element of our way of life, our psychology, and aesthetics. […] The Machine now has become its master."[150]

Externe Formen und interne Welt des individuellen Künstlers interagieren, so Ginsburg und lassen künstlerische Kreativität entstehen. Um ein Werk zu verstehen, müsse man mit der Analyse der sozialen und wirtschaftlichen Strukturen der Zeit seiner Erbauung beginnen. Soziale und wirtschaftliche Bedingungen seien der Nährboden kreativer Entfaltung, sie implizieren eine gewisse Denkweise und führen den Künstler in eine bestimmte Richtung. Daraus schloss Ginsburg auf den direkten Zusammenhang zwischen Kunsttheorie und Umgebungsfaktoren…

Ginsburgs Auffassung zufolge muss Architektur neben ihren historischen Aspekten insbesondere danach beurteilt werden, inwieweit sie auch einen Beitrag zur Weiterentwicklung eines Stils leistet. Jeder Stil wiederum sollte das Potential zur Regeneration, also etwas Neues zu kreieren besitzen. Ein neuer Stil entstünde, so Ginsburg, als konstruktive oder utilitaristische Notwendigkeit, ungeschmückt von dekorativen Zusätzen.[151] Dabei ist wichtig anzumerken, dass hier „Stil" im Sinne Ginsburgs als eine „schöpferische Methode" wie es der Konstruktivismus für ihn war, gelesen werden muss.[152]

3.2.2 Die Vereinigung

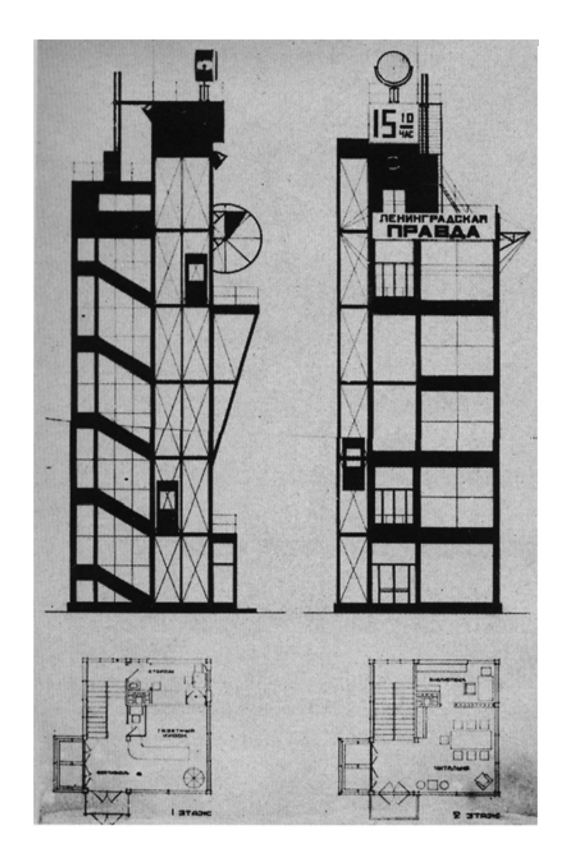
Die Jahre 1923 bis 1925 waren von einer großen Zahl an Wettbewerben und Ausschreibungen geprägt, in denen sich die verschiedenen modernen Strömungen voneinander zu unterscheiden und sich selbst zu definieren lernten.

Für den Konstruktivismus, oft auch als Gegenpol zum „Formalismus" (ASNOWA) als „Funktionalismus" bezeichnet, blieben die Entwürfe der Brüder Wesnin am bedeutendsten.

---

[150] *Hudson*, Blueprints and Blood 25f.
[151] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 26.
[152] Vgl.: *Pistorius*, Architektenstreit, 46.

Der Entwurf für die Moskauer Filiale der Leningrader Prawda 1924 beispielsweise fand international große Anerkennung und wurde zu einer Art Ikone der modernen Architektur. Das hohe Gebäude aus Glas, Stahl und Beton setzte Maßstäbe in Komposition und künstlerisch-technischem Feingefühl. Ebenso erhielt der bereits mehrfach erwähnte Wettbewerbsentwurf für den Palast der Arbeit in Moskau große Anerkennung und wurde mit dem 3. Preis ausgestattet (siehe Abbildung 11 / 12, Seite 48). Ginsburg bezeichnete das Gebäude als „die erstmals materialisierte Methode des Konstruktivismus“.[153]



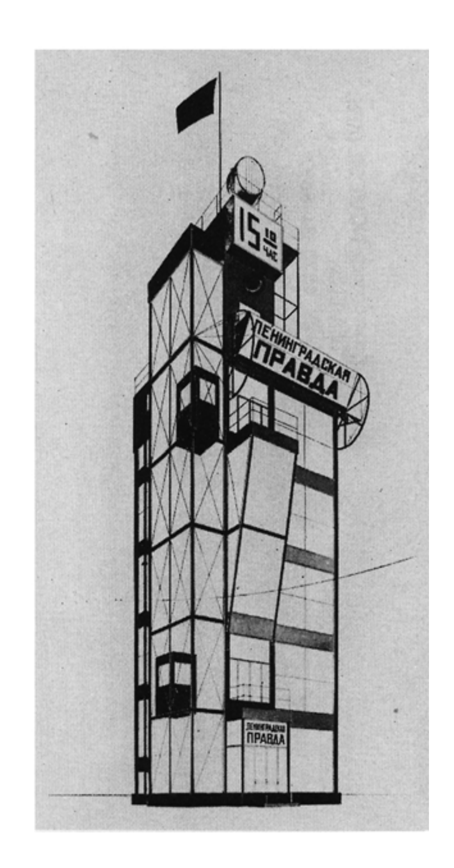
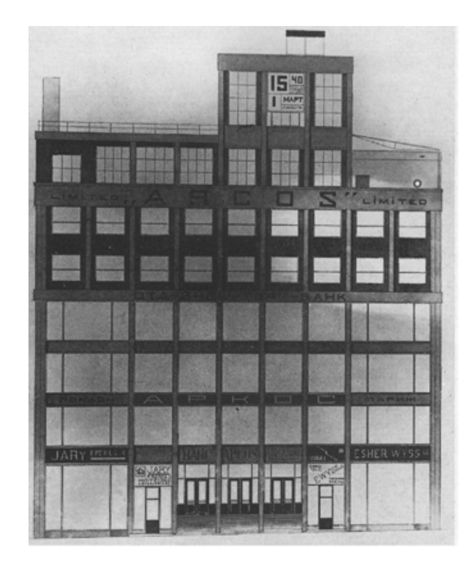
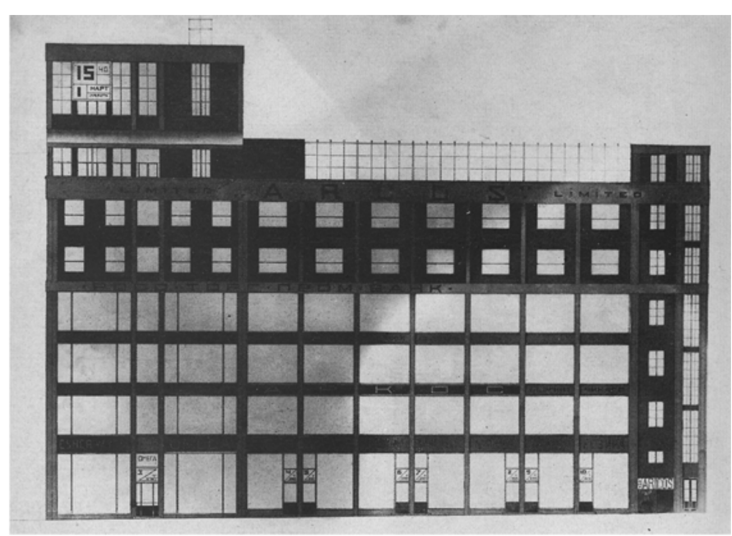


Abbildung 16 / 17
A. und W. Wesnin: Wettbewerbsentwurf für das Gebäude der „Leningradskaja Prawda“, Moskau, 1924
Ansichten, Grundrisse / Perspektive

Den Ersten Preis erhielten die Brüder Wesnin für ihren Beitrag zum Wettbewerb für das Gebäude der Aktiengesellschaft Arcos in Moskau 1924. Im Gegensatz zum Prawda-Gebäude wies dieser Entwurf in erster Linie eine interessante Fassade auf, folgte im Inneren aber weniger konsequent den Prämissen des Konstruktivismus.

[153] M. *Ginsburg*, Ergebnisse und Perspektiven, SA, Ausgabe unbekannt (Moskau 1927), zit. in: *Pistorius*, Architektenstreit, 68.





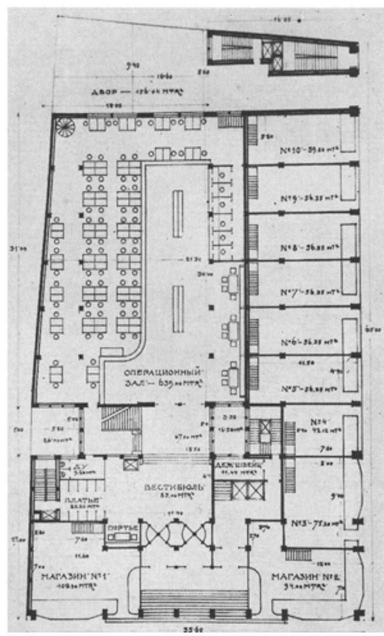
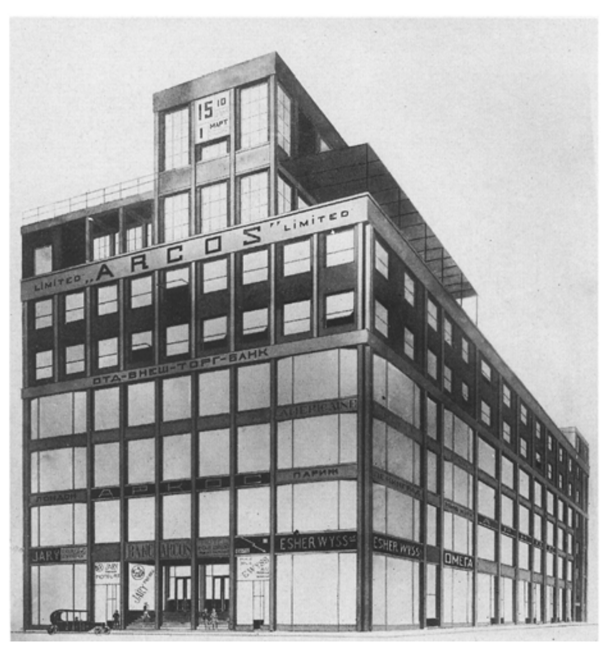



Abbildung 18 / 19 / 20 / 21
A., W. und L. Wesnin: Entwurf für das Gebäude der Aktiengesellschaft „Arcos“, Moskau, 1924.
Ansichten / Grundriss des Erdgeschoss / Perspektive

Die klar strukturierte Fassade aus großzügiger, beinahe vollflächiger Verglasung in den unteren Stockwerken und etwas kleineren Fenstern in den oberen Geschoßen regte eine Fülle an Nachahmungen an.

„[…] und als Ergebnis sehen wir auf der „Ausstellung der modernen Architektur“ eine ganze Reihe von Arbeiten, die nicht mit neuen Methoden, sondern in den Schablonen des neuen Stils ausgeführt sind. Uns erwächst eine drohende Gefahr – die Gefahr, daß Kanons des neuen Stils auftauchen, die Gefahr, daß Schablonen der neuen Gestaltung entstehen,

die nicht den Organismus der Aufgabe selbst berühren, sondern ein selbständiges ästhetisches Dasein führen.“[154]

Genau diese Nachahmungen waren es, die die Gründung einer organisierten Vereinigung beschleunigt hatten. In führenden Architektenkreisen fürchtete man den „Ausverkauf“ der neuen Methode und ihre reine Stilisierung durch Architekten, die in ihr einen einfachen Trend, einen modernen Stil erblickten, ohne die entsprechenden schöpferischen Bekenntnisse zu kennen oder zu verstehen.[155] Genau diese Bekenntnisse galt es folglich zu verlautbaren und niederzuschreiben.

Ende 1925 wurde die „Vereinigung moderner Architekten“, OSA („Obščestvo sovetskich architektorov“[156]) gegründet. Vorsitzender war Alexander Wesnin, seine Stellvertreter waren Moissei Ginsburg und Wiktor Wesnin, Sekretär wurde Grigori Orlow.

Den Kern der Konstruktivisten bildete die bereits genannte Architekturgruppe „Linke Front der Künste“ (LEF), die sich - ursprünglich geleitet von Majakowski – 1924 im INChUK zusammengeschlossen hatte und in ihrer Arbeitsweise den Produktionskünstlern nahe stand.[157]

Der Organisation der Konstruktivisten schlossen sich Anhänger Moissei Ginsburgs aus dem Moskauer Institut für Zivilingenieure an (G. Wegman, W. Wladimirow u.a.), die Schüler Wiktor Wesnins aus der Moskauer Höheren Technischen Lehranstalt, die konstruktivistischen Produktionskünstler (A. Gan u.a.) und später das Architektenkollektiv um Alexander Nikolski in Leningrad.[158] Weitere bekannte Mitglieder waren etwa M. Barstsch, I. Golossow, I. Leonidow, A. Pasternak, I. Sobolew sowie A. Loleit.[159]

Ihre Ziele erläuternd, teilte die OSA im Februar 1926 der Administrationsabteilung beim Moskauer Sowjet mit:

[154] M. *Ginsburg*, Ergebnisse und Perspektiven, SA, Ausgabe unbekannt (Moskau 1927), zit. in: *Pistorius*, Architektenstreit, 69.

[155] Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 40f.

[156] *Ščusev-Architekturmuseum*, Avantgarde 1900-1923, 314

[157] Boris Groys beschreibt die Mitglieder der LEF als eine recht radikale Gruppe, die sich um die gleichnamige Zeitschrift mit Rodtschenko und Majakowski als Leitfiguren sammelte. Sie traten für den Produktionismus ein. Sie strebten die Herstellung von Gebrauchsgütern und die „Organisation des Alltagslebens mit den Mitteln der Kunst“ an. Jede autonome künstlerische Tätigkeit wurde als „reaktionär und geradezu konterrevolutionär erklärt.“ *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 30.

[158] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 194

[159] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 592, 194

„[…] die vorgesehene Organisation soll im Gegensatz zu den existierenden [Gruppierungen, Vereinen usw.] die Architekten und die mit ihnen verbundenen Kräfte aus der Produktion an der linken Architekturfront vereinigen.

Der Verband schlägt vor, alle Probleme der Architektur und des Bauwesens, hervorgerufen durch die Gegenwart, durch die Besonderheiten des sozialen Aufbaus der Republik und das gesamte Tempo des Wirtschaftslebens im Land, mit konstruktiver Klarheit, logischer Einfachheit und in funktioneller Abhängigkeit zu lösen und auszuführen.“[160]

An anderer Stelle wurde geschrieben:

„Die OSA vereinigt Personen, die durch eine einheitliche Ideologie eng verbunden sind, sie führt kollektiv-theoretische, wissenschaftlich-erforschende und praktische Arbeiten nach einem bestimmten Plan durch und kämpft gegen geistige Trägheit und Überbleibsel der Vergangenheit.

Die OSA schafft kollektiv neue Architekturformen, die sie auch praktisch probiert, die sich funktionell aus der Bestimmung des Gebäudes, seinem Material, der Konstruktion und anderen Produktionsbedingungen ergeben, sie entspricht damit den konkreten Aufgaben, die sich aus dem sozialistischen Aufbau des Landes ergeben.“[161]

Unter dem Kampf gegen „geistige Trägheit und Überbleibsel der Vergangenheit“ verstand man in der OSA insbesondere die Ablehnung der sozialen Strukturen der „bourgeoisen Ära“ und ihrer historistisch-eklektizistischen Ausdrucksweise in Kunst und Architektur, die technologischen und kulturellen Leistungen hingegen wusste man zu schätzen und für die eigene Entwicklung zu nützen. [162]

1927 fand die erste von der OSA organisierte Ausstellung moderner Architektur statt und im Mai 1929 wurde der erste Kongress der Vereinigung abgehalten.

1930 wurde die OSA zu einem Sektor der MOWANO, der Moskauer Gebietsabteilung der Allunionsgesellschaft für Architekturwissenschaft und, bevor sie 1932 aufgelöst wurde, 1931 in SASS, den Sektor der Architekten des sozialistischen Aufbaus umbenannt.[163]

Zwischen 1926 und 1930 erschien unter Redaktion Alexander Wesnins und Moissei Ginsburgs die Zeitschrift „Sowremennaja architektura“ (SA, zu Deutsch: „Moderne Architektur“). Sie wurde zu einem wichtigen Organ der Organisation. Einerseits wurden in ihr konstruktivistische Projekte vorgestellt und diskutiert, andererseits wurde über sie

[160] Is istorii sowjetskoi architektury 1926-1932, Dokumenty i materialy, (Moskva 1970) 68, zit. in: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 592

[161] Is istorii sowjetskoi architektury 1926-1932, Dokumenty i materialy, (Moskva 1970) 69, zit. in: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 194.

[162] man beachte die bereits kurz als Beispiel angesprochene Position Ginsburgs…

[163] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 592; *Pistorius*, Architektenstreit, 11.

gegen die „Stilisierung" des Konstruktivismus angekämpft: „Architekt, ahme die Form der Technik nicht nach, sondern erkenne die Methode des Konstruktivismus!"[164]

„Kein einziges Element, kein Teil vom Vorhaben des Architekten, das spontan wäre. Alles findet seine Erklärung und funktionale Rechtfertigung in seiner Zweckmäßigkeit."[165]

Diese Methode war die so genannte „funktionelle Methode"[166], geleitet von der Zweckbestimmtheit eines Raumes, eines Gebäudes. Eine genaue Analyse der Dynamik des Lebensprozesses, der einem Produktionsprozess gleichgesetzt wurde z.B. in Form eines Bewegungsdiagrammes sollte jedem architektonischen Entwurf zugrunde liegen.[167] Gebäude wurden in verschiedene Funktionskomplexe zerlegt und hernach wieder in nutzungs- und sozialtechnischer Hinsicht bestmöglich durch Gänge, Aulen etc. verbunden. Rationelle Grundrisse und rationelle Ausstattung sollten das Ergebnis sein. Stand die funktionelle Zweckbestimmtheit also an höchster Stelle, so ist damit insbesondere die soziale, und nicht nur die utilitaristische Funktion gemeint.

„Form would flow from function, „from a given building's purpose, and from its material, construction, and other conditions of production.""[168]

Während die ASNOWA auf einen psychologischen Effekt beim Betrachter eines Gebäudes neuer architektonischer Form setzte, setzte die OSA auf einen starken Effekt auf die Struktur des Lebens, in produktiver, sozialer und persönlicher Hinsicht durch das funktionelle Design des Heims und des Arbeitsplatzes.[169]

In Ihrer Arbeitsweise vertrat die OSA den Weg des Experiments. Kein allgemein gültiger Kanon sollte existieren, Versuche und Wettbewerbe sollten zeigen, was dem „neuen Leben" gerecht werden könnte. Alexander Pasternak, einer der Sozialtheoretiker der OSA stellte 1927 entsprechend fest, dass selbst die Partei und ihre Direktiven nicht vorhersehen könnten, wie der zukünftige Weg aussehen würde. 1928 forderten die Gründer der OSA, die Wesnins, Gan und Ginsburg unter Bildung eines eigenen Kreises, „Oktjabr´" (Oktober) das Ende der Regierungspatronage über künstlerische Theorien und

---

[164] aus einer, dem Verfasser unbekannten Ausgabe der SA, zit. in: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 194.
Einige interessante Dokumente zur Methode des Konstruktivismus in: Hubertus *Gaßner*, Revolutionskunst, 207ff. Siehe auch in dieser Arbeit im Abschnitt „Dokumente und Texte" Dokument 4. Vgl. auch: *Pistorius*, Architektenstreit, 50-55.

[165] M. Ginsburg in SA Nr.1 (1927) zit. in: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 38.

[166] Ein sehr interessantes Kapitel mit dem Titel „Constructivism: From Tatlin and Rodtchenko to a „Functional Method" for Building Design" widmet Catherine Cooke diesem Begriff in ihrem Buch „Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City" (London 1995) 99-121.

[167] Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 39.

[168] Hudson zitiert hier aus einem Artikel von 1926: *Hudson*, Blueprints and Blood, 24.

[169] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 24.

Gruppen, da diese das freie Spiel der künstlerischen Kräfte verhindern würden.[170] Die Gruppe sprach sich außerdem für die „Sozialistische Kulturrevolution“, die Befriedung „der konkreten Bedürfnisse des Proletariats“ u.a. mit Hilfe der „Produktion und unmittelbaren Organisation des kollektiven Lebens“ aus.[171]

Auf der ersten Konferenz der OSA am 25. April 1928 sprachen sie sich offiziell gegen jeden Versuch aus, in der Architektur eine Parteilinie zu finden oder zu unterstützen. Nach ihrer Auffassung hatte marxistische Architektur experimentell und undogmatisch zu sein und international in ihrer sozialen Rekonstruktion: Ginsburg hatte bereits 1926 darauf hingewiesen, dass man trotz der „führenden Rolle Russlands“ bezüglich neuer architektonischer Ideen, Westeuropa und besonders Amerika auf Grund ihrer Technisierung, Mechanisierung und Standardisierung nicht völlig außer Acht lassen dürfe.[172] Für die OSA war klar, dass eine strikte Trennung des Sozialismus vom Internationalismus auf lange Sicht nur Nachteile mit sich bringen würde.

Problem des Konstruktivismus, wie auch aller anderen neuen Strömungen war, dass sie zwar oft großartige Werke hervorbringen und auch umsetzen konnten, dabei aber meist nur bereits vorhandene Prinzipien und Ideen ausbauten oder weiterentwickelten, anstatt wirkliche Innovationen oder „Neuerfindungen“ zu liefern.

Nur sehr wenige Persönlichkeiten waren in der Lage, solche Forderungen nachzukommen. Zwei dieser Ausnahmen, die den Schwung im Konstruktivismus erhielten, waren Konstantin Melnikow und Iwan Leonidow. Sie versuchten, so schreibt Chan-Magomedow, von der „funktionell konstruktiven Grundlage des Gebäudes“ einerseits, und von „seinem architektonisch-künstlerischen Erscheinungsbild“ andererseits, an „das Problem der Rationalität“ heranzugehen.[173]

3.2.2.1 Konstantin Melnikow, Rationalist und/oder Konstruktivist

Konstantin Melnikow (1890-1974) hatte in Moskau 1914 sein Studium der Malerei und 1917 jenes der Architektur abgeschlossen. Seine ersten Arbeiten waren noch vom klassizistischen Stil der Jahrhundertwende geprägt (z.B. sein Beitrag zur Autofabrik AMO), mit Beginn seiner Lehrtätigkeit an den WChUTEMAS vollzog sich sein stilistischer Wandel hin zu avantgardistischen Ausdrucksweisen. Seine Originalität setzte er mit seinem Ausstellungspavillon „Machorka“ auf der ersten Allrussischen Landwirtschafts-

[170] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 54; *Gaßner*, Revolutionskunst, 177ff.
[171] *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 278.
[172] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 53, 54.
[173] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 233.

und Handwerks-Industrie-Ausstellung 1923 in Moskau unter Beweis. Internationales Aufsehen erregte er 1925, als er den sowjetischen Pavillon auf der „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes“ in Paris gestaltete. Das Gebäude, eine Verbindung von Glas und Holzskelett, galt neben dem Beitrag Le Corbusiers als progressivster Bau der Ausstellung und machte Melnikow zu einem international anerkannten Meister der (konstruktivistischen) Moderne.

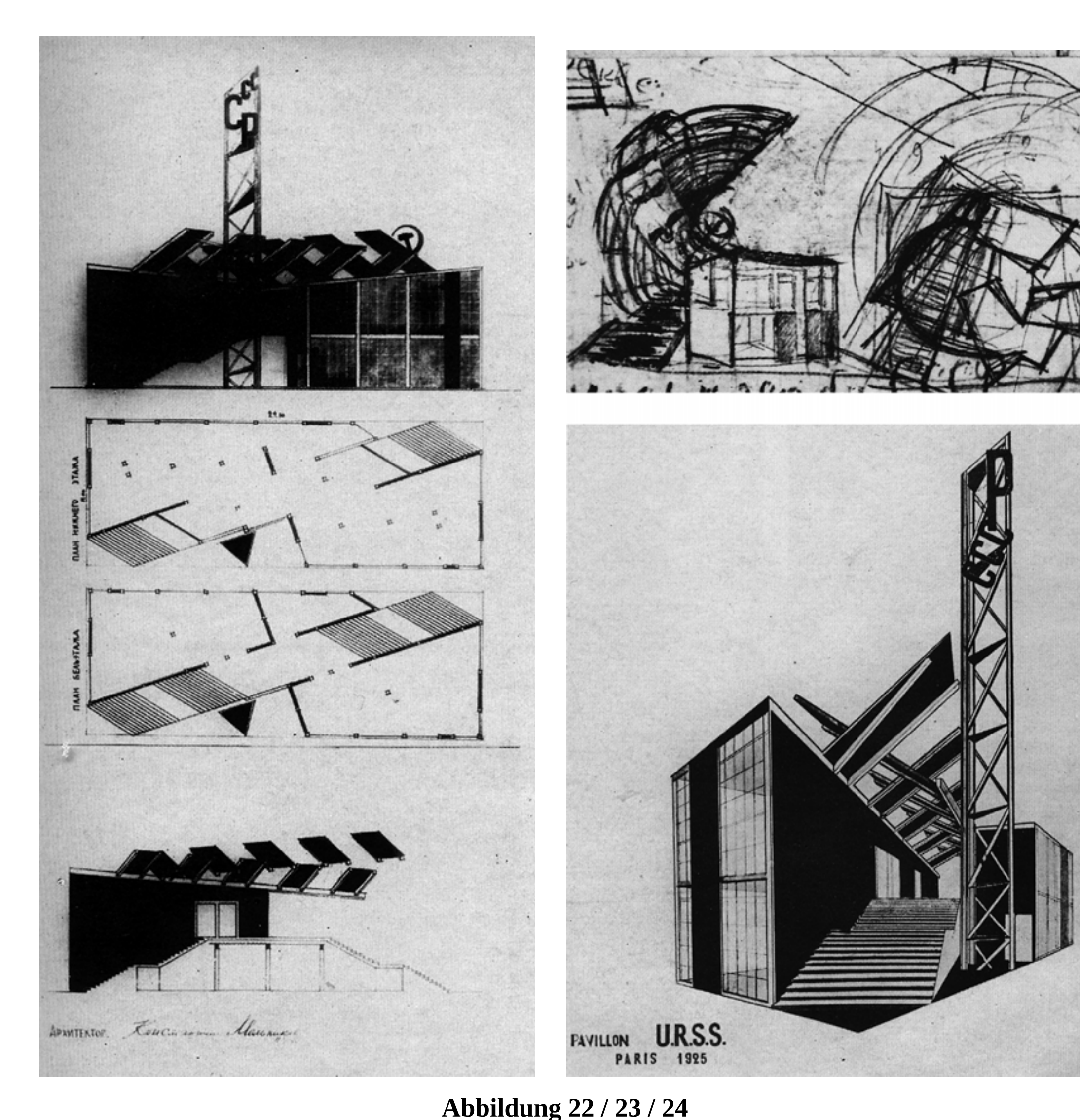


Abbildung 22 / 23 / 24
K. Melnikow: Sowjetischer Pavillon auf der Internationalen Ausstellung in Paris, 1925
Entwurf 1924.
Ansichten, Grundriss Erdgeschoss und erster Stock / vorbereitende Skizzen / Perspektive

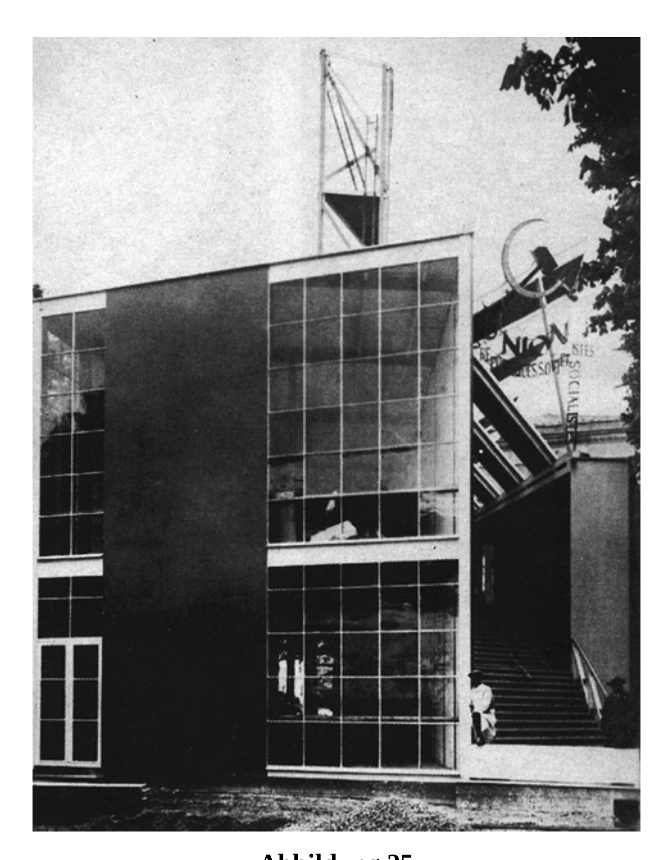


Abbildung 25
K. Melnikow: Sowjetischer Pavillon auf der Internationalen Ausstellung in Paris, 1925
Ansicht (Ausschnitt)

Entgegen der häufig vertretenen Meinung war Melnikow weder Mitglied der Konstruktivisten, noch der Rationalisten, obwohl er deren Suche nach einer neuen architektonischen Sprache teilte.[174] Sein Einfluss war jedoch auf beide Vereinigungen von

[174] Hudson behauptet, dass sich Melnikow ganz der Mitgliedschaft sowohl der ASNOWA, als auch der OSA verweigert hätte. Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 45, selbe Aussage trifft Catherine Cooke, vgl.: *Cooke*, Russian Avant-Garde, 91. Chan-Magomedow hingegen setzt in seinen früheren Publikationen Melnikow auf die Liste der Mitglieder der ASNOWA. Vgl. *Chan-Magomedow*, Pioniere, 590; ebenso tut dies Mario *Fosso*, Otakar *Máčel*, Maurizio *Meriggi* (Hg.), Konstantin S. Mel´nilov and the Construction of Moscow (Milano 2000) 88. Später ist auch Chan-Magomedow der Auffassung, dass Melnikow keiner der beiden Gruppierungen angehörte: Vgl.: Selim O. *Chan-Magomedov,* Schöpferische Konzeptionen und soziale Probleme in der Architektur der sowjetischen Avantgarde. In: Selim O. *Chan-Magomedov*, Christian *Schädlich* (Hg.), Avantgarde II. 1924-1937. Sowjetische Architektur (Stuttgart 1993). 10-33, hier 15. Vieri Quilici ordnet Melnikow den Konstruktivisten zu. Vieri *Quilici,* The avantgarde of the twenties. In: Aleksandr *Rjabušin*, Nadja *Smolina* (Hg.), Landmarks of Soviet architecture (Berlin 1992) 9-11. Afanasjew zitiert Melnikow angeblich, wenn er meint, Melnikow hätte gesagt, er sei Mitglied beider Organisationen gewesen Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 30. Brumfield schreibt zu Melnikow nur: „Although not a Constructivist, he was closely acquainted with the group..." *Brumfield,* A History, 482.

Anhand dieser Meinungsvielfalt kann man sich leicht ein Bild davon machen, wie schwierig es war und auch geblieben ist, eine Person, wenn sich diese nicht eindeutig selbst zugeordnet hat oder in Listen aufscheint, einer der beiden Richtungen zuzuordnen. Da die moderneren Werke von keiner Mitgliedschaft Melnikows in irgend einer Architekturvereinigungen ausgehen, schließt sich der Verfasser, auf Grund der verbesserten Quellenlage dieser Meinung an.

höchster Bedeutung, so wird er bis heute oft als der größte Konstruktivist der Sowjetunion bezeichnet.

Seine persönliche Prämisse lautete: „Das schöpferische beginnt dort, wo man sagen kann, - das ist von mir!“[175] Oberstes Prinzip war dabei die Suche nach einer für jedes Projekt einzigartigen Form, die ein innovatives Raumkonzept und Interieur sowie äußeres Erscheinungsbild zuließ. Zur Anwendung sollten solche Formen kommen, die das Gebäude „as individualists against the general backdrop of urban building“[176] erscheinen ließen. Praktisch jedes Gebäude Melnikows war auch tatsächlich ein einzigartiges, innovatives und völlig neues Objekt. Als seine wichtigsten Projekte sind u.a. der Klub Russakow in Moskau (1927-1928), sein eigenes Wohn- und Atelierhaus (1928-1931), ebenfalls in Moskau oder der Palast der Völker (1932) zu nennen.

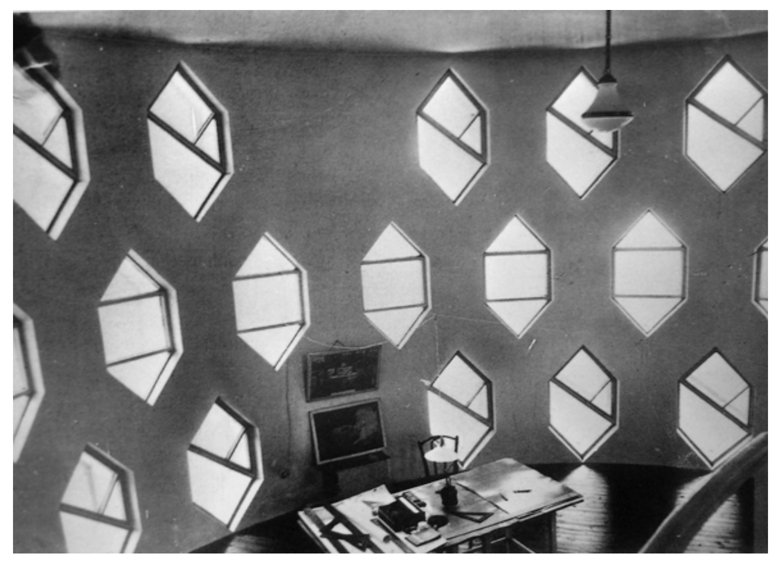


Abbildung 26
K. Melnikow: Wohnhaus und Atelier, Moskau, 1928-31
Innenansicht, Foto um 1935

[175] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 234.
[176] Melnikow, übersetzt und zit. in: *Hudson*, Blueprints and Blood, 45. Vgl. dazu: *Cooke*, Russian Avant-Garde, 91f.

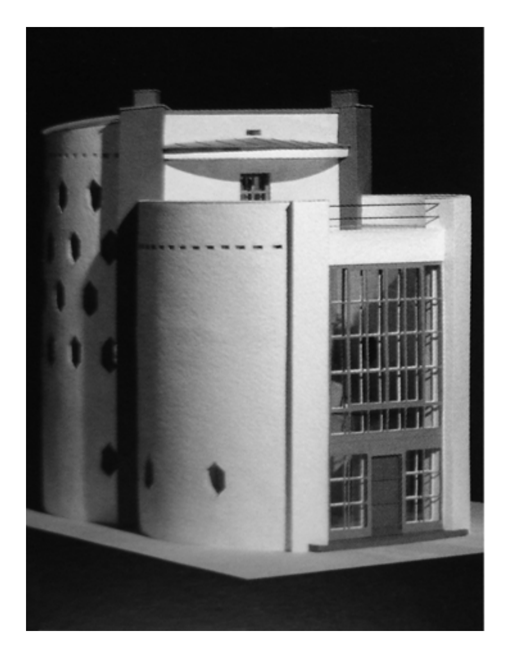
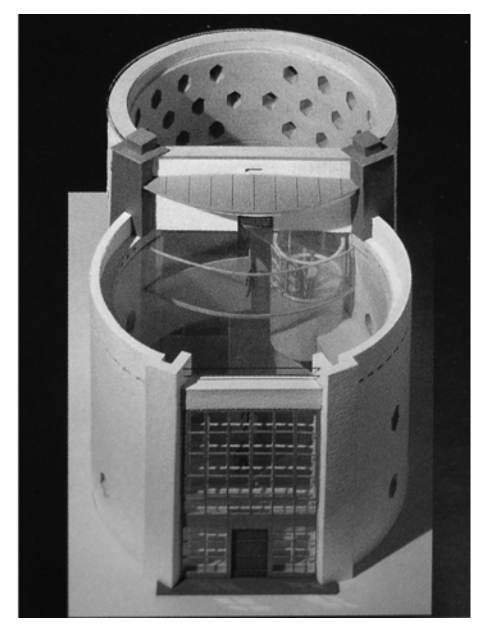



Abbildung 27 / 28
K. Melnikow: Wohnhaus und Atelier, Moskau, 1928-31
Modell von E. Baglione, 1998

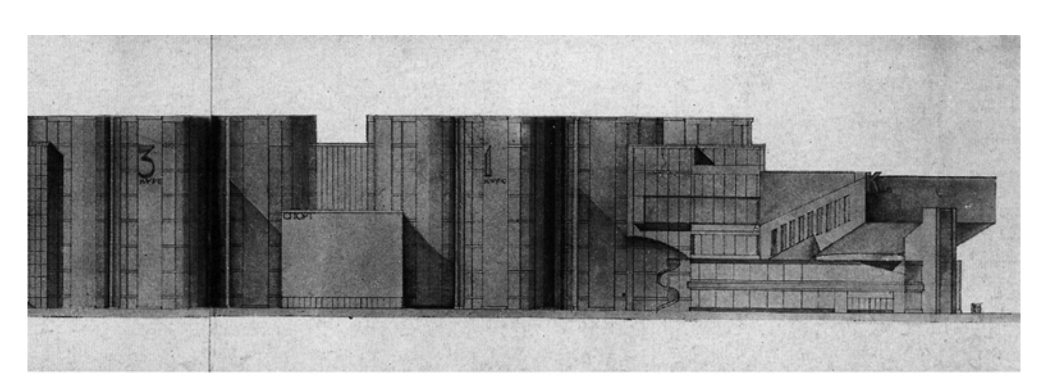
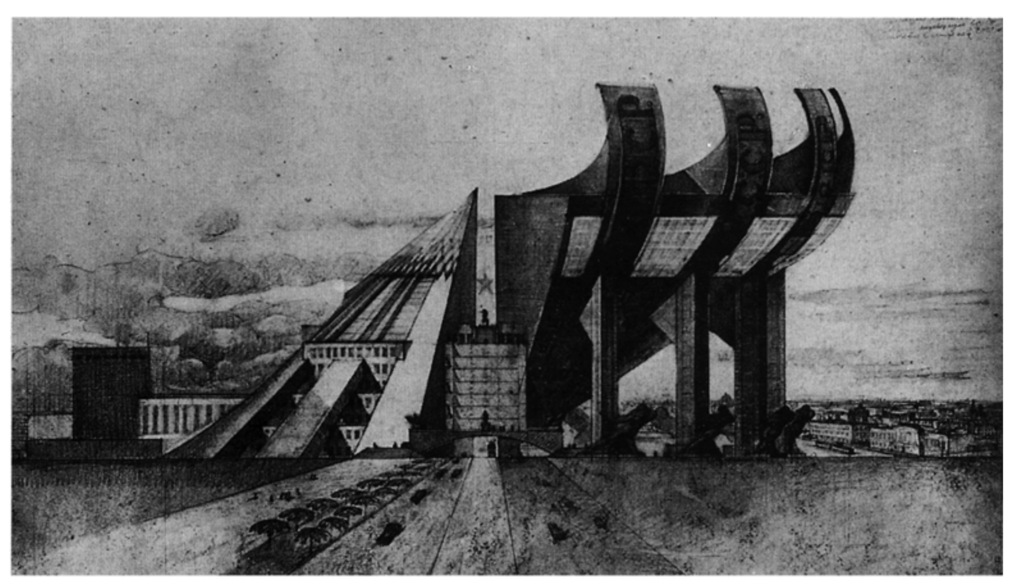



Abbildung 29 / 30
K. Melnikow: Entwurf zum Palast der Völker, Moskau, 1932
Fassade / Perspektive

Eine neue Arbeitsaufgabe der nachrevolutionären Zeit und vielleicht Melnikows größtes Fachgebiet stellte die Klub-Architektur dar. Hierunter sticht der bereits erwähnte, noch heute erhaltene Russakow-Klub besonders hervor.[177]

Die funktionalen Anforderungen und die rationale Anordnung bzw. Komposition waren hier, wie in allen Projekten Melnikows, genau durchdacht.

Der Russakow-Klub bestand bzw. besteht noch heute im Wesentlichen aus drei mehrgeschossigen, sich berührenden Keilen, die neben der Dramatik für die äußere Form des Gebäudes auch im Inneren eine Funktion übernahmen. Das in den Klub integrierte Theater für 1200 Personen war so konzipiert, dass es durch mechanisch bewegliche, schallgedämmte Paneele in sechs Säle mit 120 bis 360 Plätzen umfunktioniert werden konnte. Die, das Gebäude von außen prägenden Keile sind Teile dieses Theaters, für dessen akustische Brauchbarkeit Melnikow ausgiebige Studien betrieben hatte.[178]

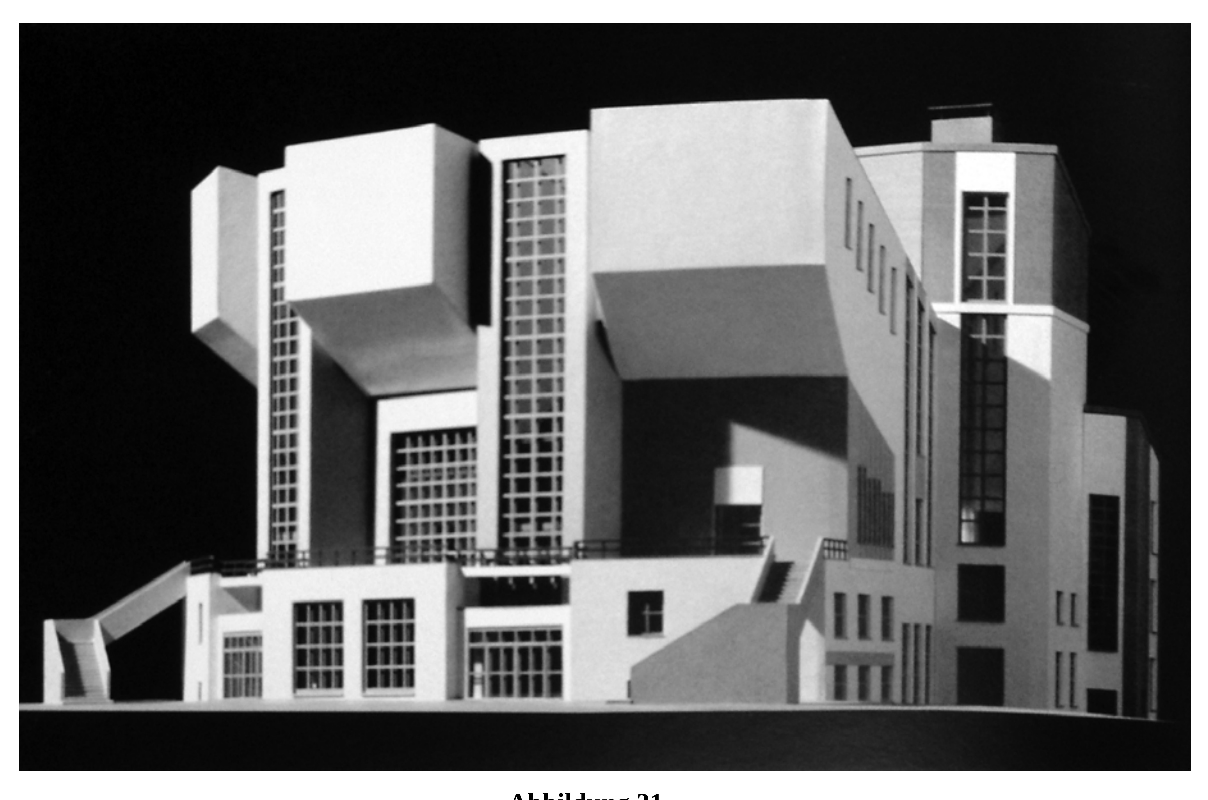
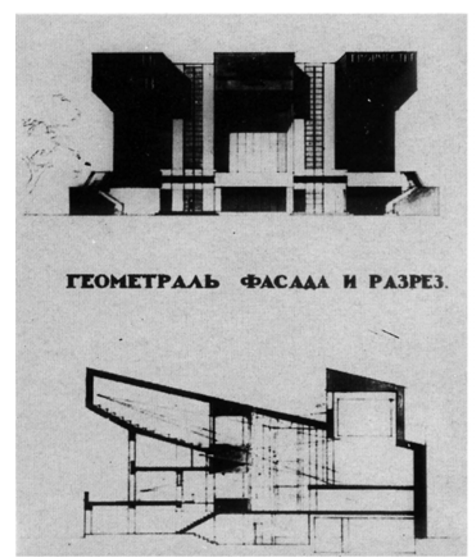


Abbildung 31
K. Melnikow: Russakow-Klub, Moskau, 1927-28
Modell

[177] Vgl. Yu. *Gerchuk*, K. Melnikow. In: Oleg A. *Švidkovsky* (Hg.): Building in the USSR 1917-1932 (London 1971) 57-76, hier 60f.
[178] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 45ff; *Gerchuk*, K. Melnikow, 62f; *Brumfield,* A History, 482f.





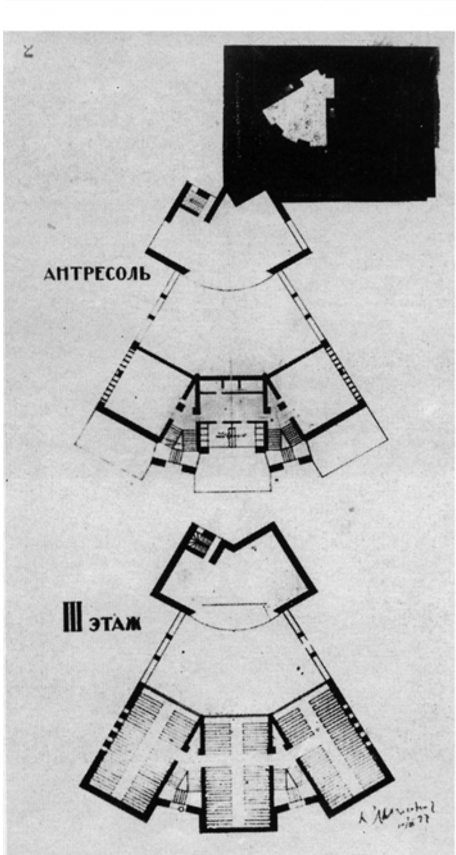




Abbildung 32 / 33 / 34 / 35
K. Melnikow: Russakow-Klub, 1927-28
Entwurf Ansicht, Schnitt / Grundrisse / Gesamtansicht / Ansicht Ausschnitt, (Jahr unbekannt)

Melnikows Werke, die zumeist aus frei miteinander harmonisierenden, sich durchdringenden oder verbindenden und überschneidenden Kegeln, Zylindern, Trapezen u.ä. bestanden, waren beinahe alle herausragend in Form und Komposition und beinhalteten einzigartige Innenraumkonzepte, die an Spannung kaum überboten werden

konnten. Auch während der Zeit des Sozialistischen Realismus blieb sich Melnikow, der von 1934 bis 1937 in Moskau Architektur unterrichtete, immer treu, hatte daher aber auf die Ausführung seiner Projekte zu verzichten. Erst 1967 trat er wieder in einen Wettbewerb ein.

3.2.2.2 Iwan Leonidow

Iwan Leonidow (1902-1959) fiel spätestens mit seinem Diplomprojekt 1927 an den WChUTEMAS allgemein auf. In der Werkstatt Alexander Wesnins ausgebildet, erhielt er mit seinem Entwurf für das Lenin-Institut, eine Art wissenschaftlichem Zentrum der UdSSR größte Anerkennung nicht nur von Seite der Konstruktivisten, sondern ebenso von Rationalisten wie Nikolai Ladowski.

Auf der ersten - von der OSA organisierten - Ausstellung moderner Architektur wurde sein Diplom-Projekt zur Schau gestellt. Situiert in den Leninbergen mit Blick auf Moskau, sollte das Lenin-Institut aus einer Bibliothek, einem Forschungszentrum und einem Auditorium, also einem Komplex von mehreren Gebäuden bestehen. Während die Bibliothek und der Bücherspeicher in einem zwanzigstöckigen schmalen Turm untergebracht werden sollten, bestand das Auditorium aus einer Kugel, deren obere Hälfte völlig verglast sein sollte. Das ganze Objekt schien - getragen, von sich in der Mitte unter der Kugel bündelnden Stützen - förmlich über dem Boden zu schweben, nur gehalten von im Terrain verankerten, die Kugel stabilisierenden Seilen.[179]

Die Besonderheit und Wagemutigkeit dieses Entwurfes veranlasste auch El Lissitzky das Projekt heranzuziehen, um an ihm Ziele und Aufgaben der modernen Architektur deutlich zu machen, nämlich

> „die Überwindung des Fundamentes, der Erdgebundenheit. […] Aufgabe der Technik ist es, diese elementaren Volumen, die neue Beziehungen und Spannungen im Raum schaffen, statisch zu sichern. Die Überwindung des Fundaments, der Erdgebundenheit, geht noch weiter und verlangt die Überwindung der Schwerkraft an sich. Verlangt den schwebenden Körper, die physisch-dynamische Architektur.“[180]

---

[179] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 220f; *Hudson*, Blueprints and Blood, 39f.
[180] *Conrads*, El Lissitzky, 46ff.

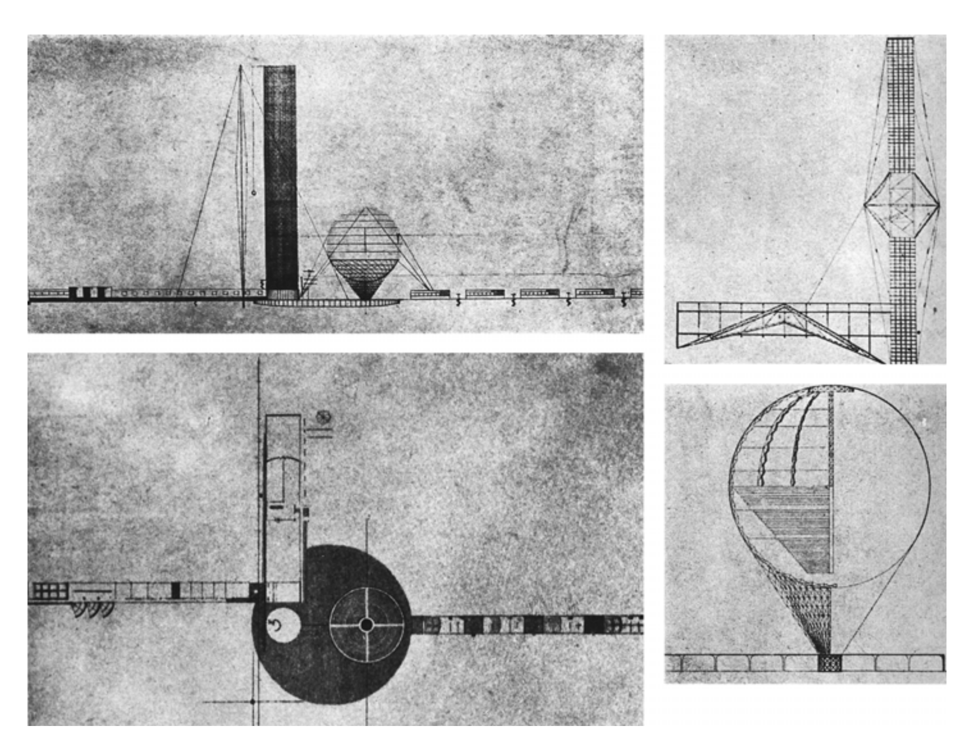


Abbildung 36 / 37 / 38 / 39
I. Leonidow: Lenininstitut, 1927
Ansicht / Grundriss / Horizontalschnitt / Vertikalschnitt

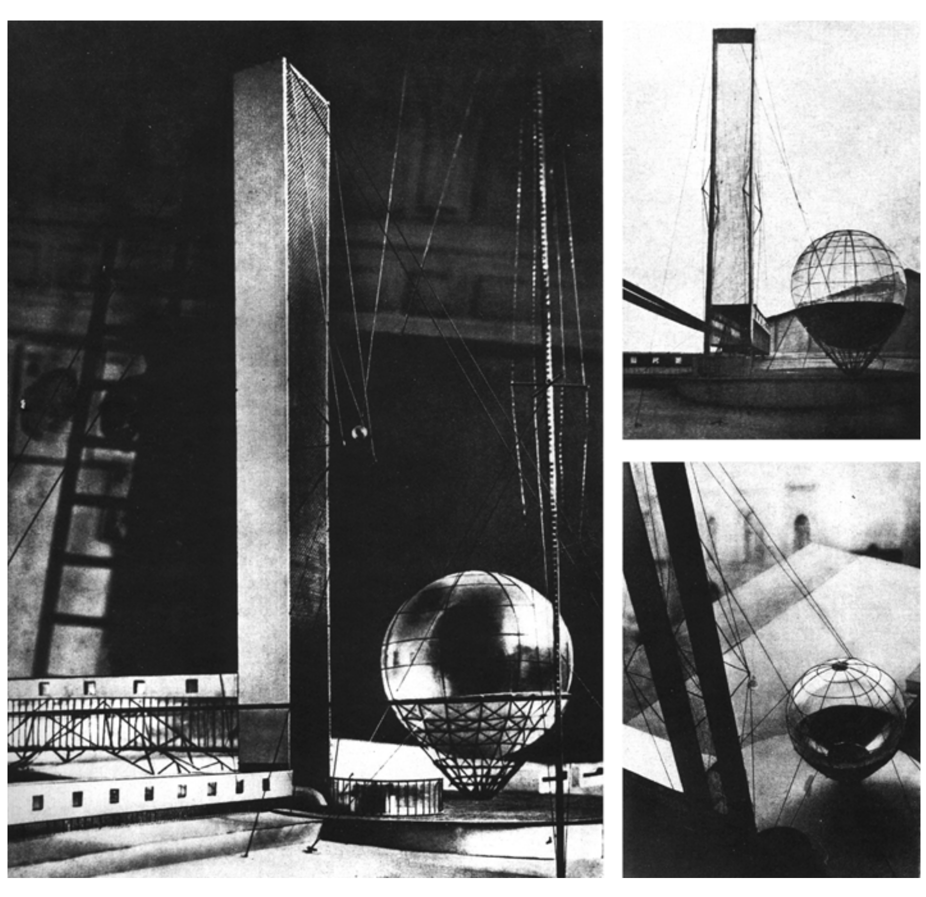


Abbildung 40 / 41 / 42
I. Leonidow: Lenininstitut, 1927
Modellansichten

Zwischen 1928 und 1930 etablierte sich Leonidow, der von Le Corbusier als „Dichter und Sänger“ [181] des russischen Konstruktivismus bezeichnet wurde, zum Führer des Konstruktivismus. Zu seinen bedeutendsten Entwürfen zählt jener für das Zentrosojus, den Zentralverband der Konsumgenossenschaft der UdSSR in Moskau (1928), dessen Design zu den Berühmtesten des Konstruktivismus zählt, im Wettbewerb jedoch der Arbeit Le Corbusiers unterlag. Ebenso hohe Qualität besaßen die Entwürfe für das Haus der Industrie (1929/30) oder den Kulturpalast (1930).

Leonidows Besonderheit bestand darin, einfache räumliche Kompositionen und geometrische Körper zu schaffen, die trotz ihrer Schlichtheit höchst ausdrucksstark blieben. Viele seiner Zeitgenossen glaubten dies nur auf dem Wege komplizierter Kompositionen erreichen zu können, blieben aber weit weniger erfolgreich.

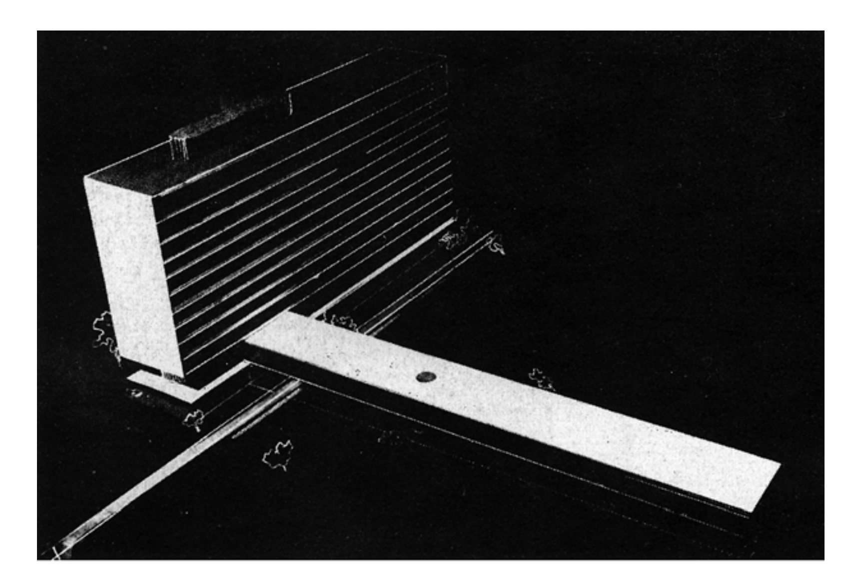
Besonders in der Planung und Konzeptionen großer Strukturen machte sich Leonidow einen Namen. Hudson meint, dass die räumliche Organisation großer architektonischer Komplexe sogar sein wichtigstes Verdienst am Konstruktivismus und Rationalismus gewesen sei.[182]

Obwohl als eine *der* Kapazitäten des Konstruktivismus gehandelt, wurde Zeit seines Lebens kein einziges seiner Projekte tatsächlich realisiert.

---

[181] Alexsander V. *Rjabusin*, Die avantgardistische Architektur der 20er und 30er Jahre. In: *Comenius Club* u.a., Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917-1988 (Berlin1989) 11-39, hier 31.

[182] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 38.



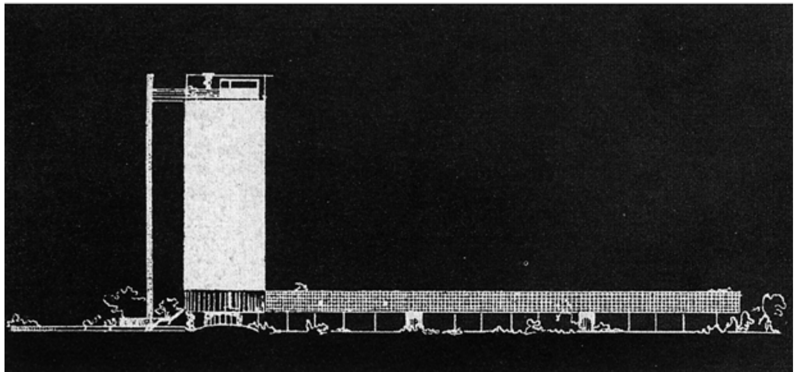


Abbildung 43
I. Leonidow: Wettbewerbsentwurf für das Gebäude des Zentrosojus in Moskau, 1928
Axonometrie, Seitenansicht



Abbildung 44
Le Corbusier: Gebäude des Zentrosojus der UdSSR, Moskau
Ansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)



Abbildung 45
Le Corbusier: Gebäude des Zentrosojus der UdSSR, Moskau
Ansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)

4 Grenzgänger, Traditionalisten, Gegner der Moderne – Nährboden des sozialistischen Realismus

4.1 Unscharfe Positionen: Verbindungen zwischen Tradition und Moderne

Während es nur wenige „absolute“ Konstruktivisten gab, arbeiteten viele Architekten an Varianten und ihren eigenen Ausprägungen der Strömung.

Ilja Golossow, der immer wieder als einer der Größten des Konstruktivismus, sogar bedeutender als Alexander Wesnin oder Ginsburg eingeschätzt wurde, behandelte den Konstruktivismus mehr als einen Stil, denn als funktionelle Methode. Im Gegensatz zu den „orthodoxen“ Konstruktivisten widmete er der Expressivität seiner Gebäude deutlich mehr Aufmerksamkeit, was wohl auch Ursache für seinen großen Erfolg bei verschiedenen offenen Wettbewerben war.[183]

Ein weiterer Schritt wurde beispielsweise von Iwan Sholtowski oder Iwan Fomin gesetzt. Beide waren ursprünglich überzeugte Klassiker, begannen aber Mitte der Zwanzigerjahre Verbindungen zwischen Klassik und Moderne zu schaffen, deren Einfluss sie sich nicht mehr entziehen konnten.

Sholtowski, der von 1924 bis 1925 in Italien gewesen war, versuchte nach seiner Rückkehr nach Moskau eine eigene neue Schule der Neorenaissance aufzubauen.[184] Seine Gruppe versuchte erfolgreich Kompositionsverfahren und Formen der italienischen Renaissance mit utilitaristischen Formen zu kombinieren. Besonders im Industriebau fand Sholtowski ein weites Realisierungsfeld. Hier wurden streng symmetrische, ausgewogen proportionierte Fassadenkompositionen im Geiste der Renaissance geschaffen. „Die reiche Verglasung nutzte er als neutralen Hintergrund, das konstruktive Skelett wird lediglich dort sichtbar gemacht, wo eine kompositorische Gliederung unerlässlich ist, oder es wird als Element der Ordnung benutzt.“[185]

---

[183] Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 54; *Chan-Magomedow*, Pioniere, 197f.

[184] Vgl.: Andrei V. *Ikonnikow,* Der Historismus in der sowjetischen Architektur. In: *Comenius Club* u.a., Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917-1988 (Berlin1989) 65-107, hier 69, 78f.

[185] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 200; Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 142-145.

Für ihn waren die Gesamtkomposition eines Gebäudes, die Proportionen und die innere Stimmigkeit und Harmonie wesentlicher Bestandteil jeder gelungenen Architektur. In diesem Sinne arbeitete er auch am Grundriss für die Gesamtrussische Landwirtschafts- Gewerbe- und Industrieausstellung 1923 und war u.a. für die Ablehnung des Entwurfs der Brüder Wesnin für den Palast der Arbeit in Moskau 1922/23 verantwortlich.[186]



Abbildung 46
I. Sholtowski: Wohnhaus auf der Mochowaja (jetzt Karl-Marx-Prospekt), 1932-1934
Gesamtansicht

Iwan Fomin, die Leitfigur der „Klassiker“ an der Petrograder Akademie der Künste suchte eine Synthese oder Annäherung zwischen Klassik und neuer Architektur in der Anpassung der klassischen Säulenordnung an die Moderne. Er entwickelte seine „Rote Dorik“. Mit fortschreiten der Zwanzigerjahre zerlegte und vereinfachte er die Säulenordnung immer weiter. 1928 hatte Fomin schließlich ein theoretisches Konzept entwickelt, dass unter der Bezeichnung „proletarische Klassik“ Umsetzung fand.[187] Als Beispiele sind u.a. das Gebäude des Moskauer Sowjets (Mossowjet, 1929-1930), oder das

[186] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 22f.
[187] Vgl.: *Ikonnikow,* Der Historismus, 77, 79f.

Haus der Sportvereinigung Dynamo in Moskau (1928-1929) zu nennen. Hier wurden klar gerasterte, mit regelmäßigen Fenstern versehene Fassaden von Doppelsäulen ohne Sockel oder Kapitell unterteilt.



Abbildung 47
I. A. Fomin: Gebäude des Moskauer Sowjets (Mossowjet), 1929-30
Entwurfsperspektive, Ausschnitt

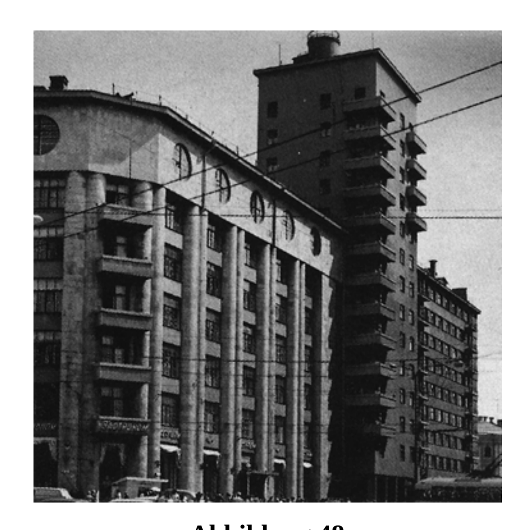


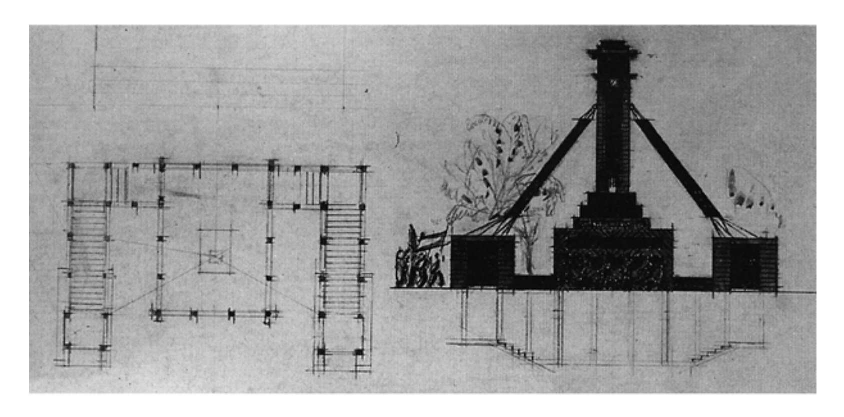
Abbildung 48
I. A. Fomin: Haus der Sportvereinigung „Dynamo“ in Moskau, 1928-29
Ansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)

Alexei Stschussew war - wie auch Wladimir Stschuko oder Helfreich - einer jener Architekten der älteren Generation, die, wie ihnen immer wieder vorgeworfen wurde, insbesondere ab der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre relativ häufig und sprunghaft in die neuen Architekturströmungen eintauchten.[188]

---

[188] Vgl.: *Cooke*, Russian Avant-Garde, 94.

In Stschussews Fall lässt sich dies u.a. an den drei Planungs- bzw. teil-ausgeführten Varianten des Lenin-Mausoleums auf dem Roten Platz in Moskau beobachten. Die ersten beiden, aus Holz gebauten Varianten von 1924 waren stark der Tradition verpflichtet. Ein aus Zeitmangel nicht ausgeführtes Monument aus vier Säulen mit Gesimswerk hätte die erste Bauvariante schmücken sollen. Der zweite Bau verzichtete bereits ganz darauf, erhielt aber als oberste Stufe einen Säulenkranz klassischer Art mit Pilastern, Kragsteinen usw. Die dritte, endgültige, in Stein ausgeführte Variante von 1929-1930 hatte sich schließlich ganz des Schmuckes entledigt und stellt eine, das gewohnte Bild des Betrachters bezüglich der beiden Vorgängerbauten berücksichtigende moderne geometrische Komposition dar.[189]



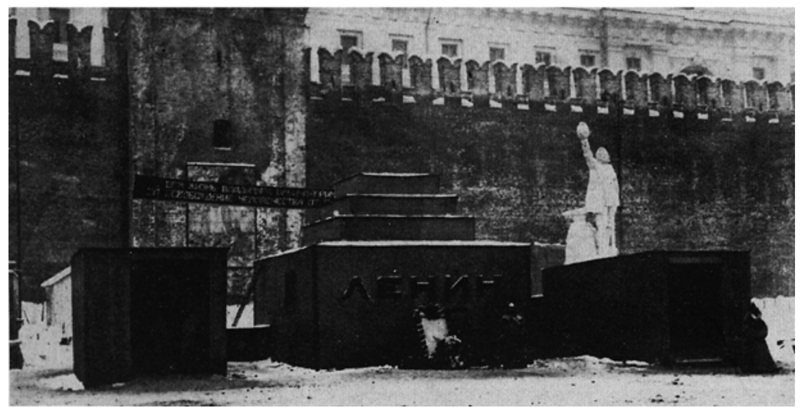


Abbildung 49 / 50
A. Stschussew: Erstes hölzernes Leninmausoleum, Moskau, 1924
Grundriss, Ansicht / Gesamtansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)

[189] Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 148-152; *Ikonnikow,* Der Historismus, 81f.

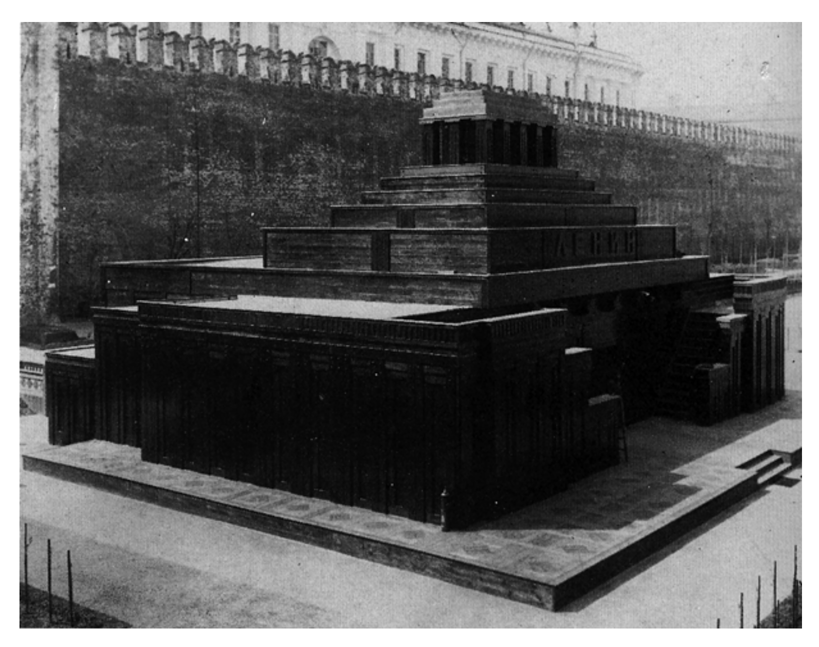


Abbildung 51
A. Stschussew: Zweites Leninmausoleum, Moskau
Gesamtansicht, (Jahr der Fotografie unbekannt)



Abbildung 52
A. Stschussew: Endgültiges Leninmausoleum, Moskau, 1929-1930
Gesamtansicht, (Jahr der Fotografie unbekannt)

Noch deutlicher, als am Mausoleum, ist Stschussews Hinwendung zum Konstruktivismus an seinen Entwürfe für das zentrale Telegraphenamt in Moskau (1925) ablesbar. Die Beeinflussung durch das Arcos-Gebäude der Brüder Wesnin ist hier evident.

Nur wenige Jahre später (1928), an seinem Beitrag für die Lenin-Bibliothek, ist jedoch seine Wankelmütigkeit wieder umso deutlicher zu erkennen: er macht „sicherheitshalber“ zwei stilistisch völlig unterschiedliche Vorschläge.

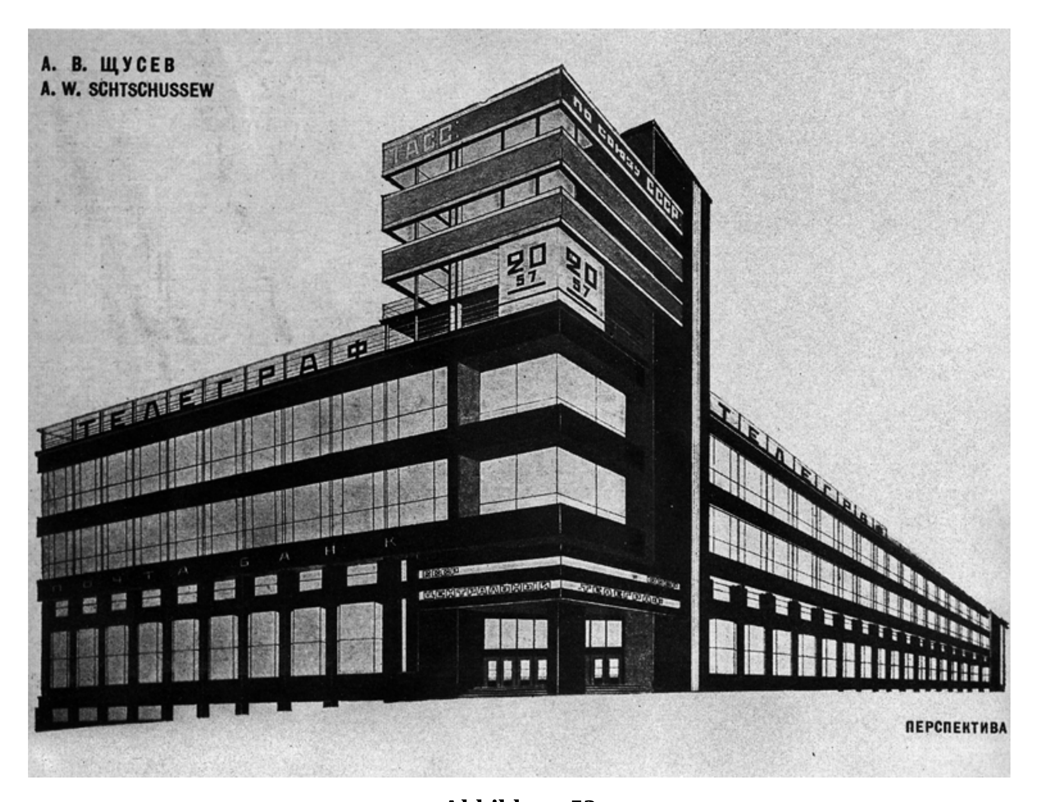


Abbildung 53
A. Stschussew: Wettbewerbsentwurf für das Zentrale Telegrafenamt in Moskau, 1925
Perspektive

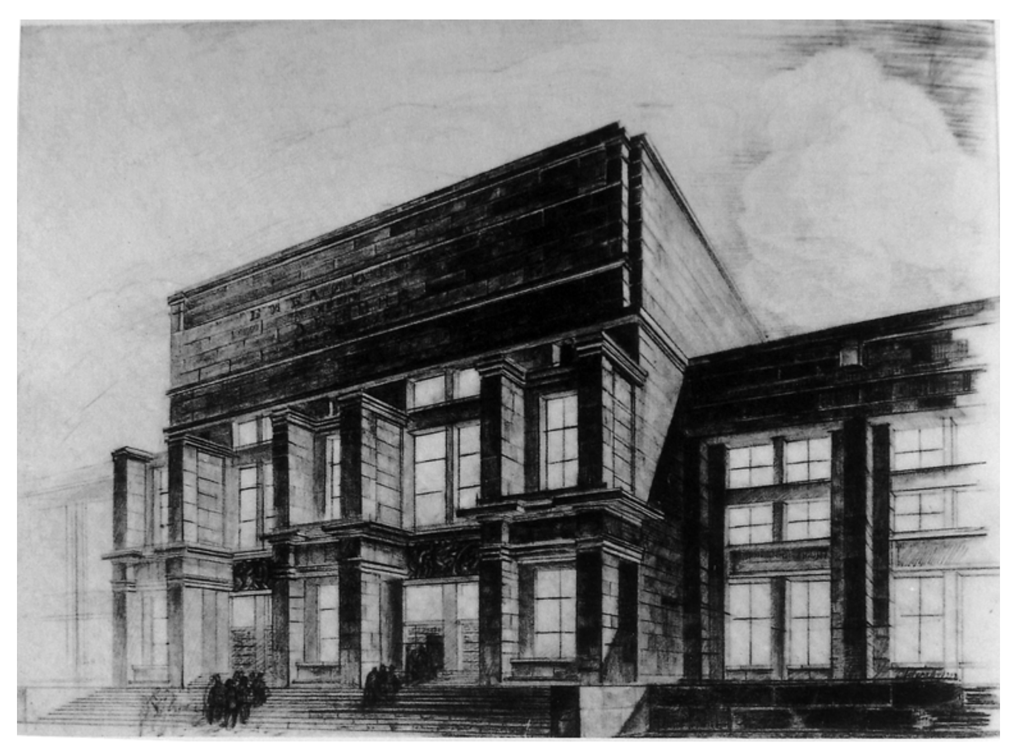


Abbildung 54
A. Stschussew: Lenin-Bibliothek, Moskau, 1928
Perspektive

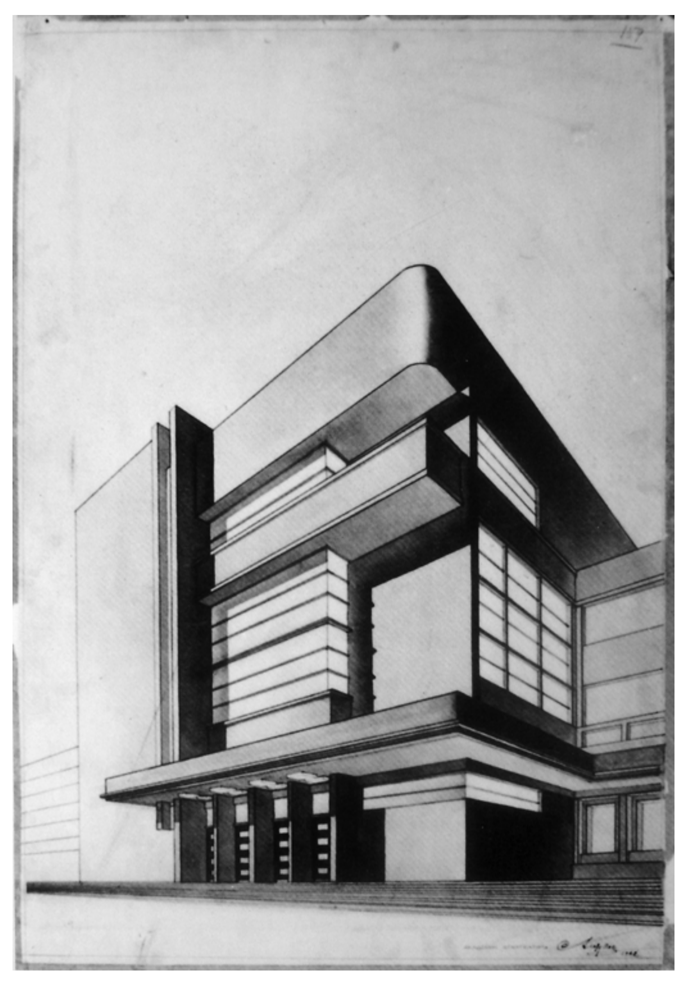


Abbildung 55
A. Stschussew: Lenin-Bibliothek, Moskau, 1928
Perspektive

Mit Ende der Zwanzigerjahre begann die ASNOWA einen zusehends aggressiveren Kurs gegenüber der OSA einzuschlagen und ging deutlich auf stalinistische Forderungen ein. Dokutschajew, ein späteres Mitglied der WOPRA, bezichtigte die OSA schon 1927 als unideologisch, westlich und idealistisch und meinte, dass ihre Theorien dem Naturalismus angehörten, der wiederum untrennbar mit dem Kapitalismus verbunden sei, aus dem er stamme. Zusätzlich kritisierte Dokutschajew, dass alle führenden Köpfe der OSA und zahlreiche Mitglieder feindlichen Klassen, dem Bürgertum und Kleinbürgertum entstammten und ihre Architektur daher in erster Linie Reflexion kapitalistischer Tendenzen sei bzw. „architecture for architecture´s sake“[190], also nur um ihrer selbst willen...

[190] *Hudson*, Blueprints and Blood, 79. Vgl auch ebd. 76, 78f.

In einem neuen Basispapier von 1931 wiederholte die ASNOWA schließlich stalinistische Klischees bezüglich der klassenideologischen Funktion der Architektur und der Notwendigkeit durch sie die politischen Ideen zu transportieren.[191]

Trotz dieser deutlichen Zugeständnisse an das Sowjetregime konnte die ASNOWA den Kampf um die Gunst Stalins gegenüber der neu entstandenen WOPRA nicht bestehen und wurde selbst zum Angegriffenen.

---

[191] *Hudson*, Blueprints and Blood, 82.

4.2 WOPRA – Allunionsvereinigung proletarischer Architekten

Die Strategie der Avantgarde, an den WChUTEMAS (bzw. ab 1926: WChUTEIN) Architekten auszubilden, die die Gesellschaft verändern würden, scheiterte – nicht zuletzt an der großen Intoleranz innerhalb der avantgardistischen Gruppen selbst, zwischen ASNOWA und OSA.

Während das Präsidium der OSA Anfang 1929 noch vorschlug, alle Architekten-Gruppierungen in einer allgemeinen Organisation revolutionärer Architekten zusammenzufassen, geschah das Gegenteil: die WOPRA, die „Allunionsvereinigung proletarischer Architekten", im Wesentlichen eine Studentenorganisation der WChUTEIN organisierte sich.

Den Vorsitz übernahm I. Maza, dessen Stellvertretung A. Salawski, W. Baburow wurde Sekretär. Zur Leitung gehörten außerdem G. Koselkow, A. Mordwinow, W. Simbirzew und F. Derjabin. Die Deklaration der Vereinigung wurde zusätzlich unterschrieben von Karo Alabjan, einem der aggressivsten Stalinisten und Hetzer der Vereinigung[192], D. Babenkow, A. Faifel, K. Ivanow, G. Kotschar, A. Krestin, M. Krjukow, M. Kupowski, M. Masmanjan, A. Michailow, N. Poljakow, N. Sapletin, A. Silbert, G. Solodownik, F. Terchin, und A. Wlassow.[193]

Die WOPRA war, wie die meisten Architekturorganisationen in regionale Untergruppen gegliedert, deren größte die Moskauer Abteilung mit neunundvierzig Mitgliedern (1930) war. Während der kurzen Zeit ihres offiziellen Bestehens (1929-1932) nahmen die Brigaden der WOPRA an vielen Wettbewerben teil.

In ihrem Vorgehen übten ihre Mitglieder heftige Kritik an der ASNOWA und der OSA, ebenso aber auch an der MAO, den „Eklektikern und Stilisierern", da sie in ihrer Tätigkeit nicht den Bedürfnissen des Proletariats entsprächen. Sie wurden in „Mitläufer", „offen bürgerliche" und „Reaktionäre" eingeteilt.[194] Sich selbst erklärten die Mitglieder der WOPRA zur einzig legitimen Vertretung der proletarischen Architektur. Mangels eines tief greifenden geistig-künstlerischen Programms, wurde die künstlerische Debatte der

[192] Zu Karo Alabjan: siehe in dieser Arbeit Kapitel 5.3: „Der Stalinismus unter den Architekten, Denunziationen und Opfer", oder: *Hudson*, Blueprints and Blood, 118ff.

[193] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 598.

[194] Vgl.: *Pistorius*, Architektenstreit, 118f; *Chan-Magomedow*, Pioniere, 238, 598.

Architektur auf Gruppenkampf und Administration reduziert und verstärkt in eine vorwiegend politische Diskussion verwandelt. Dabei gerieten besonders die innovatorischen Architekten der Rationalisten und Konstruktivisten ins Visier. Begriffe wie „Leonidowerei“ wurden als Synonym für „Formalismus“ und „Phantasterei“ verwendet.[195]

Arkadi Mordwinow, Mitglied der WOPRA, schrieb 1930 über einen „Petit-Bourgeois Trend in Architecture“ als „Leonidovshchina“ und erklärte den Begriff folgender Maßen:

„Leonidovshchina reflects the psycho-ideology of that part of the petite bourgeoise that is displeased with Soviet reality, who have slid down into a position foreign and hostile to proletariat construction, and who are objectively devoted to the camp of the class enemies of the proletariat.“[196]

Ein physisches Opfer der Hetze gegen OSA-Mitglieder wurde Michail Ochitowitsch.[197]

Inhaltlich brachte die WOPRA nahezu nichts Neues vor. In ihrer Deklaration von 1929 wurden zwar die „Feinde“ beim Namen genannt und Arbeitsvorstellungen verkündet, letztere stammten jedoch paradoxer Weise fast alle in abgewandelter Form von der ASNOWA und vor allem der OSA:

„Die Architektur der UdSSR befindet sich unter den Bedingungen der proletarischen Revolution und des sozialen Aufbaues durchaus noch im Fahrwasser der bürgerlichen Kunst – Konstruktivismus, Formalismus und besonders Eklektizismus sind dominierende Strömungen in der Architektur unserer Tage. Diese Strömungen, die mit den entsprechenden Strömungen im kapitalistischen Westen identisch sind, haben sich modifiziert und unter dem Einfluß unserer Wirklichkeit unseren Bedingungen angepaßt, aber sie bleiben ihr in ihrem Wesen fremd. […]

Wir sind der Meinung, daß die Grundlage, auf der sich die proletarische Architektur entwickeln muß, die Anwendung der Methode des dialektischen Materialismus in Theorie und Praxis ist…

Wir sind für eine proletarische Klassenarchitektur, für eine Kunst, die konstruktiv und formal abgeschlossen, rührig ist, die den Kampf- und Arbeitswillen der Massen organisiert. Wir sind gegen das Losreißen von Form und Inhalt, von Form und Konstruktion, wir sind für eine organische Einheit. Für uns ist die Form kein Kanon und kein abstraktes Symbol und die Konstruktion kein Selbstzweck, sondern sie sind Mittel, den konkreten Inhalt zum Ausdruck zu bringen. Der Architekt muß ein Meister sowohl auf formal-kompositionellem

[195] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 239.

[196] *Hudson*, Blueprints and Blood, 130. Die Leonidowerei wurde zu einem eigenen Begriff um den sich eine wilde Diskussion rund um die Arbeits- und Lehrmethoden Leonidows aber auch anderer Architekten entwickelte. Zeitgenössische Dokumente dazu in: *Pistorius*, Architektenstreit, 120-130; Vgl. auch: *Brumfield,* A History, 487.

[197] Siehe dazu In dieser Arbeit Kapitel 5.3.1: „Ein Exempel wird statuiert: Der Fall Michail Ochitowitsch“

Gebiet als auch auf dem Gebiet der Konstruktion sein. Wir sind für die Aneignung der Kultur der Vergangenheit, für ihr Studium anhand der Methode der marxistischen Analyse, aber nicht um sie nachzuahmen und mechanisch zu kopieren (Eklektizismus), sondern um die historische Erfahrung für den Entstehungsprozeß der proletarischen Architektur kritisch zu nutzen. Wir sind für die dialektische Ausnützung der historischen Erfahrung bei der Entstehung der proletarischen Architektur. […]“[198]

In dieser Deklaration lässt sich die Unentschlossenheit der WOPRA erkennen. Einerseits sprach man sich gegen die bisherige Moderne aus, da diese zu technisch-formal sei, andererseits wetterte man gegen klassische Formensprachen, da sich diese in Eklektizismus verliefen. Die abschließende Aufforderung, die „historische Erfahrung“ für die Schaffung „proletarischer Architektur“ zu nützen, blieb eine nicht weiter ausgeführte Diktion, deren Interpretation in Folge verschiedenste Wege offen ließ, jedoch keinesfalls einen einheitlichen Stil hervorbringen konnte.

Klassische Gestaltungsmittel wie Symmetrie und Axialität sowie das Bekenntnis zu Repräsentation und Monumentalität in der sowjetischen Architektur waren in ihren Entwürfen enthalten, allerdings im Rahmen moderner Formgebung.[199]

Faktisch unterschieden sich schließlich die Entwürfe der WOPRA-Mitglieder kaum von jenen der ASNOWA, OSA oder ARU.[200]

Nicht zuletzt mangels einer eigenen Linie beschränkte sich die WOPRA in ihrer Diskussion und Polemik hauptsächlich darauf, andere Strömungen als unproletarisch, eklektisch und formalistisch zu degradieren und den Streit hauptsächlich in Formulierungen und Definitionen zu suchen, und nicht auf einer fachlich praktischen Ebene.

Diese Entwicklung schwächte die Modernisten, die Mitte der Zwanzigerjahre die dominante Strömung geworden waren, deutlich, da die Zeit an sich eine Polarisierung in Form einer geeinten Linie verlangt hätte.

---

[198] Stroitelstwo Moskvy, Nr.8, (1929) 25-26, zit. in: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 598f. Selbige Deklaration ist vollständig zu finden in: *Pistorius*, Architektenstreit, 84-87.

[199] Vgl.: *Pistorius*, Architektenstreit, 76.

[200] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 133.

5 Der Sozialistische Realismus setzt sich durch

Mit Stalins „Revolution von oben“ 1929, auch als „zweite Revolution“ (nach 1917) bezeichnet, begann seine Politik mit all ihren totalitären Ausprägungen auf wirtschaftlicher, politischer, sozialer und kultureller Ebenen Fuß zu fassen. Als die Fortführung dieser „Revolution“ muss schließlich auch der Massenterror der Dreißigerjahre, mit seinen Schauprozessen und Säuberungswellen gesehen werden.

Um die Notwendigkeit einer totalitären Herrschaft begründen zu können, stellte Stalin die Behauptung auf, dass sich die sozialistische Gesellschaft nur auf diesem Weg, durch einen von oben diktierten radikalen Wandel, weiterentwickeln könne.[201] Die wesentlichsten Merkmale des folgenden Regimes waren die schonungslose sozialistische Industrialisierung und die Kollektivierung der Landwirtschaft, getrieben vom kategorischen Imperativ des „beschleunigten Aufbaus des Sozialismus in einem Land“. Die Auswirkungen der Aufhebung aller bisheriger sozialen und wirtschaftlichen Normen waren verheerend. Dazu gehörten Hungersnöte mit Millionen Todesopfern, Deportationen immensen Ausmaßes zur „Vernichtung des Kulakentums als Klasse“ und die Verfolgung und Liquidierung aller „Volksfeinde“ und „Saboteure“.

Unter bedrückenden Bedingungen gelang es so, den ersten Fünfjahresplan sogar vorzeitig zu erfüllen (1929-1932) und die Industrialisierung tatsächlich enorm voranzutreiben und den sowjetischen Staat einen Schritt näher an das Ziel heranzubringen, die kapitalistischen Länder einzuholen und zu überholen. Gleichzeitig mit diesem Prozess entwickelte sich explosionsartig eine neue städtisch-industrielle Bevölkerungsschicht, die, unter immer schlechter werdenden Wohn-, Arbeits- und Lebensbedingungen, versuchte, in den neuen Produktionsstätten ihren Unterhalt zu verdienen.

Unter diesen Bedingungen bot die stalinsche Politik jedoch für manche auch neue Chancen. So wurden ganze Heerscharen von Verwaltungskräften, technischen Fachleuten, Ingenieuren und Betriebsleitern in neu aufgebauten Berufsschulen ausgebildet, und hatten damit eine gewisse Aussicht auf eine Karriere in der Sowjetgesellschaft.

Auf kultureller Ebene verliefen die Entwicklungen ähnlich radikal, wenn auch für manche Sparten etwas langsamer. Dietrich Geyer zitiert einen Bericht von 1932, in dem die Militarisierung selbst des Vokabulars dokumentiert wird:

---

[201] Siehe dazu: Boris *Meissner*, Wandlungen der KPdSU seit Stalins „Revolution von oben“. In: Hannelore *Horn*, Richard *Löwenthal*, Alexander *Schwan*, Thomas *Weingartner* (Hg.), Sozialismus in Theorie und Praxis. Festschrift für Richard Löwenthal. (Berlin 1978) 42f.

„Die Zeitungen […] gleichen Kriegsberichten. Jedes wirtschaftliche und geistige Geschehen wird zu einer ´Kampagne´ an einer ´Front´. ´Armeen´ schlagen ´Schlachten´, ´Brigaden´ stürmen ´Engpässe´, ´eiserne Bataillone´ nehmen ´Gefechtsabschnitte´ unter ´Trommelfeuer´. ´Kader´ werden aufgestellt, ´Deserteure´ angeprangert, ´Manöver´ durchgeführt, die ´Stäbe´ verkünden ´Alarm´, ´mobilisieren´ Freiwillige (…) und befehlen ´Attacken´ auf die ´Kommandohöhen´ (…).“[202]

Dieser Militarisierung der Sprache, mit der in der Öffentlichkeit kommuniziert wurde, folgte bald auch die Adaption aller kultureller Einrichtungen und Betriebe an das sozialistische System.

Im April 1932 wurden die literarisch-künstlerischen Organisationen, so auch die RAPP, die der WOPRA in gewissem Maß als Vorbild gedient hatte, per Beschluss des Zentralkomitees der KPdSU aufgelöst und an ihrer Stelle der sowjetische Schriftstellerverband (SSP) eingerichtet. Genauso erging es allen anderen unabhängigen kulturellen Organisationen. [203]

Mit dieser organisatorischen Vereinheitlichung wurde gleichzeitig auch die Basis für die völlige stilistische Gleichschaltung gelegt und damit die umfassendste und bedeutendste Intervention der sowjetischen Politik im Zusammenhang mit den Künsten vorgenommen.[204]

---

[202] Klaus Mehnert, 1932, zit. In: Dietrich *Geyer*, Stalin und der Stalinismus. In: Gerhard *Schulz* (Hg.), Die große Krise der dreißiger Jahre. Vom Niedergang der Weltwirtschaft zum Zweiten Weltkrieg (Göttingen 1985) 162.

[203] Zur Resolution des ZK der KPdSU(B) vom 23. April 1932 siehe in dieser Arbeit im Abschnitt „Dokumente und Texte“ Dokument 5

[204] Vgl.: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 283f.

5.1 Die SSA – Einheitlicher Verband sowjetischer Architekten

Um das Jahr 1930 setzte in der Architektur eine deutliche Rückorientierung auf traditionelle und zwischenzeitlich beinahe überwunden geglaubte Elemente ein. Vorzugsweise stilistisch unreine, nicht ausschließlich der Moderne verpflichtete Entwürfe, wie jener zur Lenin-Bibliothek Stschukos, wurden von der Regierung zum Bau bestimmt und riefen den Protest sowohl von ASNOWA, OSA, ARU als auch der WOPRA hervor.

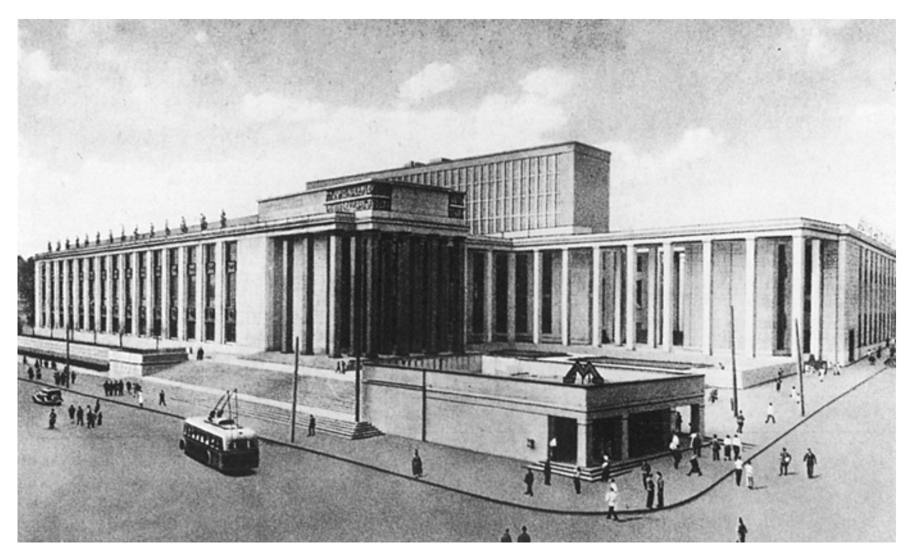


Abbildung 56
W. Stschuko: Lenin-Bibliothek, Moskau, 1940
Wettbewerb gewonnen 1928, ausgeführt 1930-1940, fotografiert kurz nach der Eröffnung,
(mit Eingangspavillon zur Metro an der Straßenecke, der später abgerissen wurde)

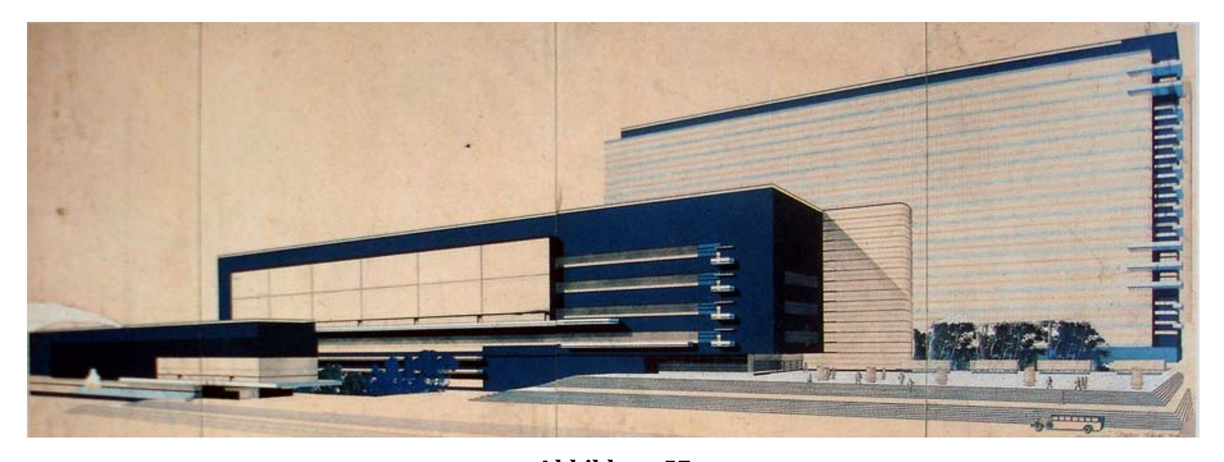


Abbildung 57
W. Fidman, D. Fridman: Wettbewerbsbeitrag zur Lenin-Bibliothek, Moskau, 1928
Perspektive

(Weitere Entwurfsbeispiele für die Lenin-Bibliothek: siehe Abbildung 54 auf Seite 82 und Abbildung 55 auf Seite 83)

Der Kampf gegen die „Traditionalisten“ hätte die verschiedenen Organisationen zumindest auf dieser Ebene einander näher bringen können. Die eigene Inkonsistenz und Rivalitäten untereinander ließen solche Entwicklungen jedoch kaum zu.

Um geeint gegen historisierende Stilisierung auftreten zu können, wurde, wie es die OSA bereits 1929 angeregt hatte, auf avantgardistischer Seite im Mai 1930 die „Wissenschaftliche Allunionsgesellschaft für Architektur“ (WANO) gegründet. Der Moskauer Abteilung (MOWANO) traten jedoch faktisch nur die ASNOWA und die OSA (nunmehr „Vereinigung der Architekten der Sowjetunion“, SASS genannt) zu Gänze bei. Die ARU arbeitete parallel, und die WOPRA beteiligte sich prinzipiell nicht an Sitzungen der MOWANO, um keine Rechenschaft über ihre Aktivitäten ablegen zu müssen.[205]

Eine Einheit war also auch durch die WANO nicht entstanden und die ursprünglichen Gruppierungen bildeten weiterhin eigene Sektoren. Auch auf offizieller Ebene führten sowohl ASNOWA als auch OSA unabhängig von der MOWANO Arbeiten durch.

Je länger die Stalinsche „Revolution von oben“ und der “Aufbau des Sozialismus in einem Land“ wirkten, desto schärfer wurde in den Reihen der Architekten und ihrer Theoretiker die Diskussion um das historische Erbe und dessen Bezug zur zeitgenössischen Architektur geführt. Die härtesten Positionen bezogen die Konstruktivisten an der „linken“ und die Schule der Neorenaissance Sholtowskis an der „rechten“ Flanke des architekturtheoretischen Spektrums. Obwohl die Mehrheit der Architekten keine der beiden Außenpositionen guthieß, fand schließlich doch, begünstigt von den politischen Bedingungen, eine Verlagerung zu Gunsten der „Rechten“ statt. So nahmen die Vertreter der WOPRA (z.B. K. Alabjan, A. Wlassow, A. Mordwinow u.a.), die sowohl gegen Konstruktivisten und Rationalisten als auch gegen Traditionalisten gewettert hatten, selbst zusehends eklektizistische Tendenzen auf.[206] Ähnlich verliefen Iwan Fomins Bestrebungen, seine „proletarische Klassik“ weiterzuentwickeln: anstelle gesteigerter Stufen der Minimalisierung zu erreichen, nahm er bereits abgelegte Elemente der Klassik wieder auf und bewirkte damit das Gegenteil seiner ursprünglichen Intentionen.

---

[205] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 138.
[206] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 264.

Interessanterweise waren gerade jene Architekten, die ohne Schulung in klassischer Architektur ausgebildet worden waren, weit empfänglicher für den Umschwung in der (Architektur-) Geschichte, als jene, die zu den Modernisten der ersten Generation gehörten, aber noch mit den Prinzipien der Klassik gut vertraut waren oder sogar selbst noch in deren Sinne gearbeitet hatten (A. Wesnin, N. Ladowski, K. Melnikow, El Lissitzky, I. Golossow, W. Kinski, M. Ginsburg u.a.). Die Ursache dafür ist wohl darin zu finden, dass die „alte" Generation in bewusster Ablehnung vergangener Epochen zur neuen Architektur gefunden hatten, die junge, zweite rationalistische-konstruktivistische Architektengeneration aber erstmals aktiv mit traditionellen Elementen in Berührung kam und von deren gestalterischen Möglichkeiten schlichtweg beeindruckt war.[207]

Am 4. Juli 1932, nur etwas mehr als zwei Monate nach Gleichschaltung des Literatur- und Publikationswesens, ereilte auch die Architektur dieses Schicksal. Die ersatzlose Streichung aller bisheriger Vereinigungen zu Gunsten eines einheitlichen Unions-Verbandes sowjetischer Architekten (SSA) sollte fortan das Architektur-Geschehen der gesamten Sowjetunion in den ausschließlichen Dient am Sozialismus stellen.

In führenden Positionen der SSA fanden sich (teils mangels qualifizierter Parteimitglieder) zahlreiche Personen, die auch in den bisherigen Organisationen leitende Funktionen inne gehabt hatten: Moissei Ginsburg, Iwan Sholtowski, Nikolai Ladowski, Karo Alabjan, Wiktor Balichin u.a.

Schon drei Monate nach Gründung der SSA wurden einige Mitglieder der Verwaltung der SSA aus ideologischen Gründen ausgewechselt. Trotzdem bestand auch nun nur die Hälfte des leitenden Korps aus Parteimitgliedern, deren Einfluss innerhalb des Verbandes relativ schwach blieb. So wurden auch in den folgenden Jahren noch immer wieder Angehörige der Avantgarde, wie etwa Konstantin Melnikow, Moissei Ginsburg oder Alexander Wesnin, von Regierungseinrichtungen direkt zur Teilnahme an Wettbewerben aufgefordert. Diese Situation missfiel besonders einer Person in der Leitung der SSA, dem strengen Parteimitglied Karo Alabjan.

Die Bedeutung der SSA für die Entwicklung der sowjetischen Architektur ist jedenfalls auch heute noch nicht eindeutig festzustellen. Einerseits wurde mit der Gründung der SSA keinesfalls ein Status quo bestätigt, andererseits war dieser Schritt aber kein unerwarteter, wie sich anhand der Tätigkeiten und Bestrebungen der einzelnen Strömungen erkennen

---

[207] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 263.

lässt. Während auf den ersten Blick noch über 1932 hinaus eine gewisse Pluralität in der Architekturdiskussion möglich war, dürfte ein wirklich freier Diskurs aber schon länger nicht mehr möglich gewesen sein, hatten doch einzelne Gruppen, insbesondere die WOPRA und einzelne Personen wie Alabjan starke Affinität zum politischen System gezeigt und erheblichen Druck auf liberale oder konstruktivistische Tendenzen ausgeübt.

Alabjan, immer auf der Suche nach Macht und Geltung, konnte sich zudem kaum mit seiner Position als Vizepräsident der SSA und damit zweiter Mann nach dem Präsidenten Wiktor Wesnin zufrieden geben. Außerdem irritierte ihn sehr, dass Modernisten wie Leonidow, Alexander Wesnin oder Ginsburg verschiedenen Kommissionen vorstanden. Sein eigener Aufgabenbereich innerhalb der Union war im Wesentlichen auf deren administrative Leitung ausgerichtet, so wurde er auch mit der Vorbereitung und Organisation der ersten Konferenz der SSA betraut. Im Zuge dieser Tätigkeit konnte Alabjan eine Organisationskommission einrichten, die zur institutionellen Basis der Vereinigung und gleichzeitig immer deutlicher zu seinem persönlichen Macht- und Kontrollmittel innerhalb der Architektenunion wurde.[208]

Während von vielen Seiten die Erhaltung der Vielfalt in der Architektur eingemahnt wurde, machte Alabjan die Position der Partei klar. Hudson gibt Alabjan sinngemäß wieder, wenn er schreibt:

> „The Party’s April declaration [...] was a call for the Soviet intelligentsia to draw closer to socialist construction. Such work demanded joint collective labor in a struggle for greater expertise, for an idea, and for artistic quality.“[209] Weiters zitiert er Alabjan: „We must cease all group labors, and eliminate all group tendencies [...] in order to move forward and fulfill those tasks that the Party has placed before us.“[210]

V.A. Markow, Parteimitglied und ehemaliger Präsident der MOWANO fügte dem die „Stimmen der Arbeiter“ an, indem er meinte, die alten Organisationen hätten die Aufgaben verfehlt, die ihnen von der Arbeiterklasse gestellt worden waren: „The workers demanded the idea contained in the Palace of the Soviets. But architects [...] had been unable to meet

[208] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 143.
[209] *Hudson*, Blueprints and Blood, 141.
[210] Alabjan am 4. Juli 1932, zit. in: *Hudson*, Blueprints and Blood, 141.

these demands because they had wasted their efforts by pursuing conflicting paths. Now architects had a direction – the general line of the Party.“[211]

Alabjan und Markow gehörten also zu jener Architektengruppe, die voll auf die Parteilinie eingeschwenkt hatten und diese als unumgängliche Maxime ansahen. Entsprechend versuchten sie ihr Programm für die gesamte Union verbindlich zu machen und sich damit gleichzeitig eine führende Position in der neuen Hierarchie zu sichern.

Insbesondere Alabjan hatte aber, wie bereits erwähnt, Schwierigkeiten, sich den nötigen Respekt und die gewünschte Autorität zu erarbeiten, hatte er doch sogar innerhalb der Führung der SSA mit „Modernisten“ und „Avantgardisten“ zu kämpfen.

Ihre Vorwürfe, die Modernisten wären nicht in der Lage gewesen, den gestellten Aufgaben nachzukommen, sind jedenfalls von der Hand zu weisen. Vielmehr ist die „mangelhafte Erfüllung“ der aktuellen Aufgaben durch die Avantgarde in der Änderung der architektonischen Ausrichtung und der ästhetischen Ideale der beginnenden Dreißigerjahre zu finden.[212] Nur so ist es auch zu erklären, dass bis 1935 noch einige in modernem Stil geplante Gebäude zur Ausführung kamen und nicht umgestaltet wurden. Die Reaktion der Öffentlichkeit war jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits eine überwiegend kritische: an Stelle von Bewunderung und Wohlgefallen lösten die Bauten nun regelrechtes Befremden aus.

Als plastische Beispiele dieses Wandels kann man zwei 1934 fertiggestellte Gebäude heranziehen: Einerseits Sholtowskis Haus an der Mochowaja-Strasse (Karl-Marx-Prospekt), das sich ganz der Klassik verschrieben hatte (siehe Abbildung 46, Seite 78). Andererseits Le Corbusiers Zentrosojus-Gebäude[213], ein äußerst moderner Bau, der nicht nur durch seine hohe, beinahe vollflächig verglaste Fassade (nach weiter Kritik daher für Moskau äußerst ungeeignet), sondern auch durch die Stützenkonstruktion im Erdgeschoß auffiel, die das Gebäude über den Boden erhob (siehe Abbildung 44, Seite 17).

Le Corbusier musste von der damaligen Fachpresse und Gesellschaft harte Kritik einstecken[214] – auf Grund der miserablen Bauqualität entwickelte sich das Gebäude ohne Le Corbusiers Verschulden auch tatsächlich schnell zu einem Problemfall.

Sholtowskis Korinthische-Säulen-Fassade, in Anlehnung an Palladios Loggia del Capitano in Vicenza wurde hingegen auf das höchste gelobt.

---

[211] *Hudson*, Blueprints and Blood, 141.
[212] Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 262.
[213] Ein ganzes Kapitel wird diesem Gebäude gewidmet in: Jean-Louis *Cohen,* Le Corbusier and the mystique of the USSR: Theories and projects for Moscow, 1928-1936 (Princeton 1992) 60-105.
[214] Vgl. dazu in dieser Arbeit im Abschnitt „Dokumente und Texte“ Dokument 7.

Eine, wenn nicht *die* Schlüsselrolle für die Ausbildung des Sozialistischen Realismus als Stil und die neue Monumentalität in der Architektur spielte Boris Iofan. Seine Entwürfe für den Palast der Sowjets 1933 bis 1935, das Haus des Ministerrats in Moskau (1932-1936) oder den sowjetischen Pavillon auf der Weltausstellung in Paris 1937 setzte Marksteine, an denen sich die sowjetische Architektur zu orientieren hatte.

(Zum Wettbewerb um den Palast der Sowjets siehe Kapitel 6 dieser Arbeit: „Der Wettbewerb um den Palast der Sowjets: ein architekturpolitischer Wendepunkt").

5.2 Zur „Definition“ des Sozialistischen Realismus

Nicht nur in ihrer Organisationsform, dem einheitlichen Verband, sondern auch in der Umsetzung des „gelebten“ Sozialistischen Realismus hatten die Schriftsteller die Vorbildrolle für die darstellenden Künste zu übernehmen.

Am ersten Unionskongress des Schriftstellerverbandes 1934 wurden erstmals Anforderungen formuliert, deren Erfüllung den Sozialistischen Realismus zum Ausdruck bringen sollte. Dass die hier verkündeten Regeln und Anweisungen zur Arbeitsweise im Sinne des Sozialistischen Realismus verbindlichen Charakter hatten, bedeutete jedoch nicht, dass sie klar und unmissverständlich formuliert worden wären. Etwas spitz ausgedrückt könnte man behaupten: Der Sozialistische Realismus definiert sich mehr über das was er nicht ist, denn über das was er ist…

Zur Methode zitiert Andrei Ikonnikow aus dem stenographischen Protokoll des Kongresses:

> „Der sozialistische Realismus verlangt als Hauptmethode der sowjetischen schönen Literatur … vom Künstler, daß er die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung wahrhaftig und historisch konkret darstellt. Dabei müssen Wahrhaftigkeit und historische Konkretheit der Wirklichkeitsdarstellung mit der Aufgabe verbunden werden, die Werktätigen im Geiste des Sozialismus umzuformen und zu erziehen.“[215]

Die wohl populärste Definition des Sozialistischen Realismus und Aufforderung zur Wirklichkeitstreue, vorgebracht u.a. von Schdanow, verlangte die „Darstellung des Lebens in seiner revolutionären Entwicklung“, „national in der Form und sozialistisch im Inhalt.“[216]

Am bedeutungsträchtigsten in diesen beiden Definitionen sind die eng zusammenhängenden Worte „Wirklichkeit“ und „revolutionäre Entwicklung“. Die Forderung nach „Darstellung der Wirklichkeit“ und „revolutionärer Entwicklung“ wurde

[215] Erster Allunionskongress der sowjetischen Schriftsteller, 1934. Stenographisches Protokoll, Moskau 1934, S.716 zit. in: Andrej *Ikonnikov*, Architektur und Utopie. In: Peter *Noever* (Hg.), Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit (München/New York 1994) 28-36, hier 30. Vgl. auch Matthew Cullerne *Bown*, Kunst unter Stalin 1924-1956 (München 1991) 100-107.

[216] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 60, oder: Boris *Groys*, Die gebaute Ideologie. In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 15-22, hier 16; Vgl. auch: Alexej *Tarchanow*, Sergej *Kawtaradse*, Stalinistische Architektur (München 1992) 49.

nämlich von der Partei mit Engels´ Verständnis des Realismus und seinem darin enthaltenen Verlangen nach dem „Typischen“ gekoppelt.

Engels hatte 1888 an die englische Schriftstellerin Margaret Harkness geschrieben: „Realism, to my mind, implies, besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances.“[217]

Nach Auffassung der Partei war Realismus nicht als Erscheinungsform des Wirklichen, der dinglichen Tatsachen sowie der Sachverhalte zu verstehen. Bei der Wiedergabe des „Wirklichen“ sollte das innere Bild der Gegenwart mit Ausblick auf eine ideale Zukunft maßgebend sein. Das Typische und die revolutionäre Entwicklung der Gegenwart konnten nicht eine Kopie der äußerlichen Umstände sein, sondern mussten als „Wahrheit“ die sozialistische Zukunft darstellen, und diese damit zur bereits gültigen Gegenwart erklären.

Die innere Vision der Wirklichkeit, das Erkennen der Schönheit und des Großartigen in der Sowjetunion durch die Liebe zum Vaterland hatte den Wahrheitsgehalt der Kunstwerke zu bestimmen. Als „Ingenieur der Seele“ kam dem Künstler damit eine politische Bedeutung zu, der große Aufmerksamkeit gezollt wurde. Seine inneren Visionen, manifestiert in seinen Werken, hatten folglich den Vorstellungen der Partei zu entsprechen. Künstlerische Werke, die nicht den Kriterien des Sozialistischen Realismus entsprachen, zeugten demnach von einer mangelhaften oder falschen Vision des Künstlers, die wiederum nur durch nicht vorhandene Liebe zum Vaterland und eine falsche politische Einstellung hervorgerufen werden konnte. Die Ächtung und Eliminierung solcher, dem Aufbau des Sozialismus nicht dienlicher Individuen war für die Partei logische Konsequenz.[218]

Eine weitere Rechtfertigung für verpflichtende Parteitreue bzw. die Kontrolle künstlerischen Schaffens stützte man auf Marx und Engels. Parteitreue, insbesondere in Bezug auf die Presse war von Lenin schon direkt nach der Revolution gefordert worden - zunächst von der eigenen Presse, schließlich aber auch von der parteifremden Literatur und

[217] Friedrich Engels zit. in: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 287. Vgl. dazu auch: Manfred *Hildermeier*, Geschichte der Sowjetunion 1917-1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates (München 1998) 564f.

[218] Vgl.: Boris *Groys*, Die totalitäre Kunst der 30er Jahre . Antiavantgardistisch in der Form und Avantgardistisch im Inhalt. In: Jürgen *Harten*, Hans-Werner *Schmidt*, Marie Luise *Syring* (Hg.), “Die Axt hat geblüht…” Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Düsseldorf 1987) 27-35, hier 32

-Presse, deren Freiheit zumindest, wie es Lenin formulierte, „vom organisierten sozialistischen Proletariat verfolgt und kontrolliert werden“[219] müsse.

Dabei alleine blieb es aber nicht, denn in der Partei ging man, dem Kommunistischen Manifest folgend, davon aus, dass die Unabhängigkeit der Künste unter den Bedingungen des Kapitalismus nicht möglich wäre, sondern erst in der klassenlosen Gesellschaft. Da man sich aber noch nicht an diesem Punkt angekommen sah, hatten *alle* „freien“ Künste der proletarischen Sache zu dienen. [220] In der angestrebten „klassenlosen Gesellschaft“ würden solche Forderungen dann ohnehin obsolet und die völlige „Freiheit der Künste“ nur zu einer Worthülse, würde es doch in diesem Stadium nurmehr die eine (proletarische) Allgemeinkultur und das eine sozialistische System geben - außerhalb jedweder Konkurrenz.

Für Leo Trotzki war allerdings auch die Diktatur des Proletariats nicht in der Lage, eine eigenständige Kultur hervorzubringen, da diese selbst – entsprechend seiner 1905 entwickelten Theorie der permanenten Revolution – nur einen Übergang zum Kommunismus darstellte. So lässt sich Trotzki zitieren:

„Es ist grundfalsch, der bürgerlichen Kultur und der bürgerlichen Kunst die proletarische Kultur und die Proletarische Kunst gegenüberzustellen. Diese letztgenannte wird es überhaupt nicht geben, da das proletarische Regime provisorisch, vorübergehend ist. Der historische Sinn und die moralische Größe der proletarischen Revolution bestehen darin, daß sie den Grundstein für eine klassenlose, erstmals wahrhaft menschliche Kultur legt. Unsere Kulturpolitik der Übergangsperiode kann und muß darauf gerichtet sein, den verschiedenen künstlerischen Gruppierungen und Strömungen, die sich auf den Boden der Revolution gestellt haben, die Erfassung ihres wahrhaft historischen Sinnes zu erleichtern und indem wir sie alle vor das kategorische Kriterium stellen: für die Revolution oder gegen die Revolution? ihnen auf dem Gebiet der künstlerischen Selbstbestimmung völlige Freiheit zu geben.“[221]

Während Trotzki für die Idee der Internationale kämpfte, verfolgte Stalin längst die Verwirklichung des Sozialismus im eigenen Land. Entsprechend warf ihm Trotzki vor, das Land in Bürokratismus zu ersticken, anstatt durch die permanente Revolution eine ständige Erneuerung des Systems zu ermöglichen…

---

[219] Lenin zit. in: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 286.

[220] Vgl.: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 286.

[221] Leo Trotzki, zit. in: Marie Luise *Syring*, …sie bedroht, trommelt, bricht durch – Kunst als Kampf… Geschichte der Realismusdebatte in der Sowjetunion, Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien. In: Jürgen *Harten*, Hans-Werner *Schmidt*, Marie Luise *Syring* (Hg.), “Die Axt hat geblüht…” Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Düsseldorf 1987) 102-114, hier 105

Ein weiteres Schlagwort des Sozialistischen Realismus war die „Volkstümlichkeit". Gemeint war damit das Bestreben nach Allgemeinverständlichkeit von Kunst und nach Volksnähe, die es jedem Betrachter ermöglichen sollte, ein Kunstwerk zweifelsfrei richtig zu interpretieren bzw. zu lesen. Dazu war eine universeller Ausdruck und ein einheitlicher Stil notwendig. In der Praxis bedeutete dies eine enorme Reduktion und Vereinfachung der künstlerischen Ausdrucksmittel und damit ebenso einen starken Qualitäts- und Variantenverlust. Dieser künstlerischen Verarmung glaubte man von staatlicher Seite durch Bildung der Massen entgegen wirken zu können.

Die neuerliche verstärkte Aufnahme bereits überkommener bildungsbürgerlicher Ausdrucksmittel war schließlich die Folge, wodurch jedoch nur eine relativ kleine städtische Schicht mit bereits festgelegten Betrachtungsgewohnheiten erreicht werden konnte.

Die außerdem verstärkt geforderte Volksnähe im Sinne der Aufrechterhaltung von regionaler Tradition war eigentlich eine kontraproduktive Diktion. Sie erlaubte es Künstlern einzelner Völker bzw. Minderheiten ihre nationalen Besonderheiten als Folklore einzubringen, ohne sich des Formalismus bezichtigen lassen zu müssen. Marx und Engels hatten jedoch genau eine solche Unterwerfung der Kunst unter lokale Besonderheiten verurteilt und als Rückschritt bezeichnet, sollten doch die gleichen Bedingungen einer kommunistisch organisierten Gesellschaft auch überall die selben Entwicklungen hervorbringen.[222]

B. Ioganson, ein führender bildender Künstler der Stalinzeit, ging zur Konkretisierung des Charakters des „Typischen" im Sozialistischen Realismus zur

„„Leninschen Widerspiegelungstheorie" über, derzufolge „der Blick die Dinge so abbildet, wie sie sich dem Menschen darbieten, die Erkenntnis der Umwelt […] aber mit gedanklicher Tätigkeit verbunden" ist, woraus folgt, dass „die Eigenart des künstlerischen Bildes als subjektiver (sic!) Darstellung der objektiven Welt darin besteht, daß es die Unmittelbarkeit und Kraft der lebendigen Anschauung mit der Allgemeingültigkeit abstrakten Denkens verbindet. [...] Darin liegt die große Erkenntniskraft des Sozialistischen Realismus, der Unterschied zwischen dem Realismus und dem Naturalismus...""[223]

---

[222] Vgl. Karl Marx und Friedrich Engels in ihrer „Deutschen Ideologie", auszugsweise Besprochen von Drengenberg in: Politik gegenüber den bildenden Künsten, 287.

[223] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 61.

Die intellektuelle Tätigkeit oder die Auffassung der Realität ist nach Ioganson also ausschlaggebend für den Sozialistischen Realismus. Anderenfalls könnte es, dieser Logik folgend, nur zur naturalistischen Kopie eines Zustandes kommen, die mit der oben zitierten Wirklichkeit und revolutionären Entwicklung nichts gemein hätte.

Dass es insbesondere für die bildenden Künste keine niedergeschriebenen oder eindeutig ausformulierten Regeln zur Konstruktion des Sozialistischen Realismus gab, machte gerade die besondere Macht seiner Anordnung aus. Die Anerkennung und Definition eines bestimmten Stils als normative Ästhetik hätte den Künstler bzw. Autor eines Werkes quasi von seinen politischen Pflichten entbunden – er hätte nur in einem bestimmten Stil arbeiten müssen, ohne sich dabei mit der Partei auseinanderzusetzen. Die Variabilität und Beliebigkeit der Auslegung des Sozialistischen Realismus hingegen machte seine Eignung als Lenkungs- und Kontrollinstrument aus.[224] Im Grunde konnte die offizielle Formulierung des Sozialistischen Realismus also weniger Einfluss auf das Geschehen haben, als die konkrete Beurteilung einzelner Kunstwerke oder Bauten, die offen zeigte, was anerkannt oder verachtet wurde und dadurch instruktiven Charakter besaß. Nur die einzelne Beurteilung zeigte, was zulässig, machbar oder gerade noch duldbar und damit bereits gefährlich war.

Dennoch versuchte der Architektenverband die vorhandenen Anordnungen in seine Satzungen aufzunehmen und für die eigenen Berufsbedingungen zu adaptieren. Soziale Zweckdienlichkeit und zweckbedingte funktionale und konstruktive Strukturen verbunden mit künstlerischem und vor allem ideellem Gehalt standen im Programm.[225]

Mit der „Verordnung“ des Sozialistischen Realismus und der daraus entstandenen Verpflichtung zur Darstellung der „revolutionären Entwicklung“ hatte die Architektur die indirekte Aufgabe bekommen, mit Hilfe ihrer Bauten die Grenzen zwischen erwarteter Zukunft und Bestehendem zu verwischen. Die Phantasie des Volkes sollte zum Leben erweckt werden und die Zukunft in die Gegenwart holen. Die große Widersprüchlichkeit zwischen vorgetäuschter Wirklichkeit und der harten Realität war dabei von Beginn an Teil der sozialistischen Utopie.

Die Auffassung der Gültigkeit zweier sich widersprechender Aussagen und ihres dynamischen Verhältnisses zueinander war Teil des dialektischen Materialismus der lenin-

---

[224] Vgl.: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 285; *Groys*, Die totalitäre Kunst, 32.
[225] Vgl.: *Ikonnikov*, Architektur und Utopie, 30.

stalinschen Fassung, des Gesetzes der Einheit und des Kampfes der Gegensätze. Boris Groys schrieb dazu, die sowjetische Logik erläuternd:

„Ein logischer Widerspruch bildet in seiner inneren Struktur den realen Konflikt der gegensätzlichen geschichtlichen Kräfte ab, der den Kern des Lebens ausmacht. Deswegen sind nur die innerlich widersprüchlichen Sätze „lebendig“ und damit wahr.“[226]

Das Bürgerliche, das eine einzige Wahrheit anstrebte und jede widerspruchslose Aussage oder logisch konsistente Einheit konnten somit zum gefährlichen Fehler werden.

Auch in der Presse manifestierte sich die erwünschte Disharmonie. In der Zeitschrift Architektura SSSR wurde 1937 gegen Schmuck und Fassade und für Bewohnbarkeit gekämpft, dabei sollte „das sozialistische Haus [...] monumental aussehen, aber gleichzeitig intim, menschlich und gemütlich wirken.“[227]

Dass Intimität schwer mit Monumentalität zu vereinen ist, war in der Theorie kein weiteres Problem, in der Praxis sah es jedoch anders aus. Das ideale Gebäude müsste die maximale Widersprüchlichkeit in sich vereinen um Allgemeingültigkeit zu erlangen und den sozialistisch-realistischen Anforderungen in bester Weise gerecht zu werden. Hätte man als Architekt jedoch in der Praxis tatsächlich allen widersprüchlichsten Forderungen bedingungslos Folge geleistet, hätte man weder innovativ noch traditionell noch eklektisch bauen können, es wäre keine Architektur mehr möglich gewesen.

Dem entsprechend gab es seitens der Partei und (Fach-)Presse sowie unter den (sozialistischen) Architekten nie eine eindeutig positive, kritiklose Anerkennung einer Arbeit. Selbst die sozialistischsten Bauten bzw. ihre Schöpfer wurden in der Öffentlichkeit immer mit geradezu ritueller Kritik versehen, denn, so die Diktion, nur die Partei, d.h. Stalin selbst wäre in der Lage gewesen, etwas kritiklos Sozialistisches zu schaffen.[228] Der einzige Weg für aktive Architekten lag also in der Unterwerfung des eigenen Schaffens unter den Geschmack der Partei. Nur diese bestimmte mit Fortschreiten der 1930er Jahre, ob und von wem ein Projekt zur Ausführung kam. Sie war einziger Auftraggeber, dem man sich dienlich zeigen konnte, oder aber seine Profession als aktiver Architekt ruhen lassen musste.

---

[226] *Groys*, Die gebaute Ideologie, 17.

[227] Architektura SSSR, (Moskau 1937) 10-11 zit. in: *Groys*, Die gebaute Ideologie, 17.

[228] Vgl.: *Tarchanow*, Stalinistische Architektur, 50; Boris *Groys*, The Art of Totality. In: Evgeny *Dobrenko*, Eric *Naiman* (Hg.), The Landscape of Stalinism. The Art and ideology of Soviet Space (Seattle/London/Washington 2003) 96-122, hier 112f

5.3 Der Stalinismus unter den Architekten, Denunziationen und Opfer

Bereits deutlich vor Gründung der SSA hatte es einzelne Personen gegeben, die sich für die Partei besonders profilieren wollten. Einer von ihnen war der bereits mehrfach erwähnte Karo Alabjan (geb. 1897), der 1923 von der Armenischen Kommunistischen Partei zum Architekturstudium nach Moskau an die WChUTEMAS geschickt worden war. Hier nicht erfolgreich und mangels ausreichender Leistungen ohne abgeschlossenes Studium, fand er seinen eigenen Weg zum Erfolg.

Um 1927 hatten sich allgemein die Attacken der Stalinisten gegen Andersdenkende verschärft, so auch an den WChUTEMAS, wo sich die WOPRA zu formieren begonnen hatte. Hudson dazu: „The students were to stage a rebellion against their fathers that would lead to the death of modernist architecture and the physical annihilation at the hands of the secret police of a number of their former teachers. This assault on modernism was led by the student organization VOPRA […]"[229]

Der aufblühende Hass war allerdings nicht auf die "Väter" des Modernismus beschränkt: Das Wissenschaftlich-Künstlerische Curriculums-Komitee forderte von jedem VChUTEMAS-Mitglied einen Rechenschaftsbericht über seine soziale Herkunft und politischen Tätigkeiten, um potentielle Saboteure oder Systemfeinde aus den Werkstätten ausschließen zu können. Alabjan wiederum spezialisierte sich darauf, Personen ausfindig zu machen, die ihre soziale Herkunft verheimlichten.

Die ersten Ausschlüsse auf Grund der Verheimlichung sozialer Wurzeln erfolgten an den WChUTEMAS im Frühjahr 1929. Fünf der ersten zehn ausgewiesenen Studenten waren Angehörige der Architekturfakultät. Weitere Verweise folgten allwöchentlich.

Am schwersten getroffen wurde die OSA, deren erstgereihte Studenten (Michail Barstsch, Michail Siniawskii und Nikolai Krassilnikow) im November 1929 die Werkstätten wegen Nichterfüllung ihres Arbeitsprogramms und „akademischer" (lies: politischer) „Passivität" verlassen mussten: „for failure to complete their work program and academic passivity"[230]. Barstsch, 1926 mit Auszeichnung graduiert, war enger Mitarbeiter und Assistent Ginsburgs und an mehreren von dessen wichtigsten Projekten

[229] *Hudson*, Blueprints and Blood, 116f.
[230] Protocol of the Meeting of the Presidium, 19. November 1929, in: *Hudson*, Blueprints and Blood, 125.

beteiligt, also auch direkt im Dienste des Sozialismus tätig gewesen. Dennoch, und trotz Ginsburgs massiver Intervention, wurde er entlassen.[231]

An diesen und ähnlichen Vorgängen maßgeblich beteiligt war die ASNOWA, deren Anschuldigungen gegen die OSA in einer regelrechten Hetzkampagne Zündstoff geliefert hatten. Für das stalinistische System bezeichnender Weise wurden im selben Zuge auch die entsprechenden Denunzianten selbst wegen mangelnder Leistung und Passivität von der Schule gewiesen.

An den WChUTEMAS versuchten die Partei und ihre Vertreter in den Werkstätten im Winter 1929-30 ihren Einfluss durch „Proletarisierungskampagnen" des Lehrkörpers und der Studentenschaft zu maximieren. Nachdem man aber erkannte, dass innerhalb der Werkstätten nicht ausreichend politisch indoktriniertes Potential vorhanden war, um die Institution von innen heraus in den Griff zu bekommen, entschied man sich für die völlige Auflösung der Schule. Die Architekturausbildung wurde auf die Architekturfakultäten der Moskauer Universität und andere Einrichtungen der technischen Ministerien ausgelagert.[232]

Die Gleichschaltung der Architektur war auch Intention der Gründung der SSA gewesen. Wie Alabjan aber mehrfach an die Partei bzw. Lasar Kaganowitsch[233] melden musste, änderte sich die Arbeitsweise und Philosophie der Avantgarde, die einen beträchtlichen Teil des Verbandes ausmachte, zu wenig, um die Mission als geglückt anzusehen. Selbst die Umstrukturierung der Union in verschiedene Departments mit jeweils zumindest einem Parteigetreuen als Kontrollorgan, konnte die freien Gedanken der Modernisten nicht ausreichend eindämmen.

Um diese linke Opposition zur Ruhe zu bringen, musste ein Exempel statuiert werden, und dazu bot sich Michail Ochitowitsch an.

---

[231] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 125f.

[232] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 126.

[233] Ab 1930 Mitglied des Politbüros der KP, erster Sekretär des Stadt- und Gebietsparteikomitees von Moskau (bis1935). ZK-Sekretär (1924/25, 1928-39) und Organisationsleiter der Partei. In dieser Funktion wesentliche Beteiligung an der Zwangskollektivierung und der „Großen Säuberung" (1935-39). Ab 1935 als Volkskommissar bedeutend für den Aufbau des Verkehrswesen und der Schwerindustrie.

5.3.1 Ein Exempel wird statuiert: Der Fall Michail Ochitowitsch [234]

Ochitowitsch vertrat unbeirrt seine Auffassung des wahren Marxismus, derzufolge die sozialistische Revolution, der Kommunismus nur durch wirtschaftlichen Aufschwung des Landes und der Dörfer möglich sei, nicht jedoch mit der Entwicklung von Superstädten und Großindustrien. Seiner Meinung nach hatte die Partei die marxistische sozialistische Revolution zugunsten einer politischen Megastruktur aufgegeben. In völligem Kontrast zur Führungslinie meinte er, dass die Entwicklung und das Aufblühend des Individuums – wie es die alte OSA-Führerschaft bereits gemeint hatte – das Ziel der Revolution sei. Dem entsprechend verurteilte Ochitowitsch offen die Kollektivierung und forderte die Entwicklung der Dörfer bis zur Gleichstellung mit den Städten.

Ein weiterer Mechanismus, der ihm zum Verhängnis wurde, war jener, dass jede Person, die das Weltbild des Stalinismus anhand logischer Muster und Strukturen erklären wollte, als Verräter angesehen wurde. Grund dafür war, dass das stalinistische System in vielen Belangen in sich widersprüchlich agierte, dies aber nicht als Problem ansah – eine rein wissenschaftliche Beobachtung und Analyse hätte dem nur schaden können. Als einfache Beispiele dafür seien hier die gleichzeitigen Standardisierungs- und aber auch Individualisierungstendenzen in der Architekturkonstruktion genannt, oder die Zerstörung eigener architekturgeschichtlicher Leistungen unter gleichzeitiger Erhebung der eigenen Tradition zur obersten Kreativitätsquelle oder die Abholzung aller Bäume am „Garten-Ring“ in Moskau parallel zu groß angelegten Begrünungskampagnen usw.[235]

Auch auf personenbezogener Ebene wurden ähnliche Widersprüche gelebt: So konnte zu wenig Auseinandersetzung z.B. mit einer Arbeitsmethode, aber ebenso die zu intensive Betätigung dazu führen, als Saboteur verfolgt zu werden.

Die intensive und „zu logische“ Auseinadersetzung Ochitowitsch´ mit dem Sozialistischen Realismus wurden ihm zum Verhängnis: Er konkretisierte anhand nachvollziehbarer Kriterien das, was der Stalinismus bzw. Sozialistische Realismus zu wollen schien, er verurteilte die westliche Architektur wegen ihren abstrakten geometrischen Formen, er stellte die analytische Qualität der westlichen und konstruktivistischen Architektur der synthetisierenden Qualität der sowjetischen

[234] Falls nicht anders angegeben, orientiert sich dieses Unterkapitel an der einzigen, dem Verfasser vorliegenden ausführlicheren Darstellung der Situation der Architekten und insbesondere des Falles Ochitowitsch von Hugh D. *Hudson*, Kapitel 8: Mikhail Okhitovich and the Terror in Architecture. In: Blueprints and Blood, 147-165.

[235] Vgl.: Vladimir *Paperny*, Architecture in the age of Stalin. Culture Two (Cambridge 2002) 167.

Architektur gegenüber und arbeitete das Folkloremotiv als unabdingbares Element der Architektur heraus.[236]

Dennoch: Auf Grund seiner Formelfindung durch Logik und Widerspruchslosigkeit wurde er zu einem Fremdkörper im System, dass ihm zu sehr Objekt wissenschaftlicher Konstruktion war, als – wie verlangt – Kultur, deren winziger Teil er selbst sein sollte. Er war auf Grund seiner neutralen Beobachterrolle zu einem inakzeptablen Subjekt geworden.

Ochitowitsch war überzeugter Marxist und bereits 1917 Mitglied der Partei gewesen, während er noch in der imperialen Armee gedient hatte. Von 1918 bis 1925 hatte er in der Roten Armee gekämpft, war 1928 wegen Mitgliedschaft in der Trotzkistischen Opposition aus der Partei ausgeschlossen, aber 1930 wieder aufgenommen worden.

Trotz seiner offenen Opposition gegenüber jeglichem stalinistischen Eingriff in die Architektur, konnte er eine wichtige Stelle in der MOWANO einnehmen und sich bis 1933 ohne schwerere Einschränkungen bewegen. Auf eine deutliche Zurechtweisung 1933 folgte im Winter 1934 sein Ausschluss aus der Partei durch eine Säuberungskommission mit dem Vorwurf ideologischer Unzuverlässigkeit und mangelhafter Mitarbeit und Passivität in Bezug auf praktische Parteiarbeit.

Um die gegen ihn erhobenen Vorwürfe, u.a. aktiver Trotzkist zu sein, zu erhärten, wurde er über mehrere Wochen observiert. Außer, nicht an Parteiveranstaltungen teilgenommen zu haben, konnte ihm kein „Vergehen“ nachgewiesen werden.

Augenscheinlich um den Lärm um seine Person zu beenden, wechselte Ochitowitsch seine Arbeit und trat in der Öffentlichkeit deutlich kürzer.

Funtikow, sein neuer Arbeitgeber und Direktor des Zentralinstituts für Experimental Hydrologie und Meteorologie ordnete, ohne über Ochitowitsch Parteiausschluss informiert zu sein, dennoch seine Überwachung an und beauftragte verschiedene Arbeitskollegen, ihn als ehemaligen Trotzkisten zu observieren und jede Auffälligkeit zu melden. Neuerliche Vorwürfe, nicht an Parteiveranstaltungen teilgenommen zu haben und beim Verlassen des Büros „ungewöhnlich nervös“[237] zu sein, genügten, um ihn zu kündigen.

Als Funtikow erfuhr, dass Ochitowitsch nicht mehr Parteimitglied gewesen war, meldete er der SSA bzw. Alabjan, dass sich Ochitowitsch fälschlich als Parteimitglied und Architekt ausgegeben hätte.

---

[236] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 168.
[237] *Hudson*, Blueprints and Blood, 149.

Etwa zeitgleich wurde Ochitowitsch auch von anderer Seite bei Alabjan denunziert: diesmal war nicht nur von Diffamierung der Partei, sondern insbesondere von Infragestellung Stalins Regierungs- und vor allem Kriegsführungskompetenzen die Rede.

Unabhängig davon waren in diesen Monaten allgemein die Weichen für verleumderische Tätigkeiten gestellt worden, da wenige Wochen zuvor der erste Sekretär der Leningrader Parteiorganisation und ZK-Sekretär der KPdSU(B), Sergei Kirow ermordet worden war. Ausgeführt von einem ehemaligen Mitglied der Wachmannschaft im Leningrader Smolny, Leonid W. Nikolajew, angeblich mit Wissen des NKWD und Stalin, wurde das Attentat den Trotzkisten angehängt und damit ein Motiv für die große Säuberungswelle (Tschistka) konstruiert. Stalin hatte nun die Möglichkeit, offen gegen seine Rivalen und Feinde (zu denen auch Kirow gehört hatte, da er den Verdacht auf sich gezogen hatte, Stalin als Generalsekretär des ZK ablösen zu wollen) vorzugehen und ihre Verfolgung zu legitimieren. Alle Trotzkisten und Anhänger Kamenews und Sinowiews standen auf der schwarzen Liste Stalins.

Unzählige kritische oder oppositionelle Personen verschwanden in den folgenden Monaten im Zuge des „stillen Terrors" bis zu den ersten Schauprozessen 1936 in Arbeitslagern oder Gefängnissen, so auch Ochitowitsch.

Alabjan, noch immer auf der Suche nach weiteren Angriffspunkten gegen Ochitowitsch, bekam mit 8. Jänner 1935 neues Material. Ochitowitsch hielt auf einer Konferenz parteiferner Architekten eine Rede, betitelt mit „Die nationale Form der Sozialistischen Architektur"[238]. Anstatt die Thesen der Ansprache zu analysieren, machten sich Alabjan und sein Gefolgsmann A. Alexandrow daran, politische Bewertungen herauszufiltern bzw. zu suggerieren.

Die Jagd auf Ochitowitsch hatte nunmehr mit dem Vorwurf der vorgetäuschten Parteimitgliedschaft, des Trotzkistentums und insbesondere der Verbreitung antiparteilicher Thesen ausreichend Material, um öffentlich betrieben zu werden. Mit der Freilegung Ochitowitsch´ konterrevolutionärer Haltung wurde Arkadi Mordwinow, ein Mitglied des Sekretariats der Partei-Gruppe betraut. Ihm zufolge sei Ochitowitsch´ Stellungnahme zur Frage der Nationalität in der Architektur auf typisch bourgeoise Weise abstrakt und mechanisch gewesen und es hätten jegliche Hinweise auf die Wichtigkeit des

[238] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 151.

Klassenkampfes gefehlt. Den Ursprung des Nationalen habe er in der lokalen Folklore gesehen, was aber in den Augen der Partei letztlich nur zu Lokalchauvinismus führen könne…[239]

Den Beweis Ochitowitsch´ trotzkistischer Position fand Mordwinow in dessen Ausführungen zur sowjetischen Architektur von 1918 bis 1933. Ochitowitsch bezeichnete diese als „anational in form and capitalist in content“[240], es gäbe keine Unterschiede zwischen den sowjetischen (Wohn-)Bauten und jenen des kapitalistischen Westens. Dies sei eine Beobachtung, so meinte Mordwinow, der jegliches sozialistische Denken fehle, insbesondere die Berücksichtigung der Bedingungen, unter denen Arbeiter früher gelebt hätten und des Umstandes, dass man den Landbesitz nun abgeschafft hätte. Ebenso spiele Ochitowitsch den Klassenzusammenhang herunter und werfe der Partei vor, Probleme in kapitalistischer Art zu lösen. Dies alles und seine „anti-marxistisch-leninistischen“ Theorien der Desurbanisierung waren für Mordwinow Beweis Ochitowitsch´ „sozial-faschistischer“ und „trotzkistischer“ Haltung und Negation des sozialistischen Charakters sowjetischer Architektur.[241]

Mordwinow hatte faktisch nicht Unrecht, wenn er Ochitowitsch anti-stalinistische Thesen vorwarf. Ochitowitsch´ Differenzen mit der stalinistischen Architektur begründeten sich primär durch deren mangelnde Hierarchiefreiheit. Für Ochitowitsch konnte sozialistische Architektur – genauso wie der Sozialismus an sich – nur eine völlig hierarchielose sein, also genau das Gegenteil dessen, was das stalinistische System mit seiner politisch strikt organisierten Machtpyramide darstellte. Die Konstruktivisten und Formalisten, hatten Ochitowitsch zufolge mit der Öffnung zum Westen durch die Oktoberrevolution und das Ende des Ersten Weltkrieges den nötigen Input aus Europa bekommen und konnten ihre Architektur von den letzten feudalen Resten befreien und sie zum Inbegriff der Antihierarchie und Askese machen. Diese sowjetische Architektur stand allerdings im Gegensatz zur stalinistischen Ordnung, der Ochitowitsch neofeudalen Charakter, ähnlich den deutschen und italienischen Entwicklungen auf dem Sektor der Architektur, vorwarf.

Außerdem war Ochitowitsch der Meinung, dass die sozialistische Behausung und deren räumliche Komposition den sozialistischen Charakter ihrer Bewohner widerspiegeln müssen. Neben der Trennung von Menschen und Tieren, eigenen Bereichen etwa für

[239] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 152.
[240] *Hudson*, Blueprints and Blood, 153.
[241] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 153.

Frauen oder Kinder und den charakteristischen technischen Errungenschaften sollte auch persönlicher Grundbesitz bestimmend für die sozialistische Lebensweise sein. Denn durch den Kapitalismus waren die ländlichen Strukturen zerstört worden, war die Bevölkerung in die Städte getrieben worden und somit zum Verzicht auf Grundbesitz gezwungen worden. Ochitowitsch folgend, konnte die Land-Besitzlosigkeit nur zur Zerstörung und Verarmung sowohl der Kleinbauern als auch der Arbeiterschaft führen. Nur das Ende der Landlosigkeit der städtischen Bevölkerung und der Kleinbauern konnte in den Augen Ochitowitsch´ Sozialismus bedeuten, die Abschaffung des Privatbesitz durch Stalin und die Partei stand einer solchen Theorie entgegen.

Als in der Union der Architekten innerhalb der Partei-Gruppe des Organisationskomitees am 8. und 14. März 1935 der Fall Ochitowitsch diskutiert wurde, kam es zu einer ganzen Welle an gegenseitigen Beschuldigungen der Teilnehmer, da einige von ihnen selbst während Ochitowitsch´ Vortrag anwesend gewesen waren, aber zum damaligen Zeitpunkt keinen Protest kundgetan hatten. Um sich diesem Vorwurf zu entziehen, scheuten sie sich nicht, zu behaupten, den Ausführungen Ochitowitsch´ sei auf Grund ihrer Komplexität nicht zu folgen gewesen…[242] Dass dem nicht so war, bewiesen allerdings die vielen Fragen, die Ochitowitsch am Ende des Vortrags gestellt worden waren und das überwiegend positive Echo der parteifremden Architekten. Insbesondere Ochitowitsch´ Ruf nach Pluralismus ohne hierarchischer Vorschreibung war auf offene Ohren gestoßen und zeigte der Partei, wie wenig Kontrolle sie über die Architekten hatte und wie unwillens diese waren, dem stalinschen Kulturprogramm widerspruchslos Folge zu leisten.

Der finale Schritt in der Verfolgung Ochitowitsch´ gelang Alabjan mit einem von ihm veranlassten Denunziationsschreiben eines seiner willigen Helfer, Sacharow, an das NKWD am 5. April 1935. Kurz darauf wurde Ochitowitsch festgenommen und verschwand ohne weiteren Prozess in einem der unzähligen sowjetischen Arbeitslager. Zu den genaueren Umständen sind keine Informationen vorhanden, lediglich das Sterbejahr Ochitowitsch lässt sich mit großer Wahrscheinlichkeit auf das Jahr 1937 festlegen.[243]

Neben Ochitowitsch selbst sollten auch andere Personen die mit ihm in Berührung kamen, in den Sog der stalinistischen Säuberungen gezogen werden. Eine auch im

[242] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 156.
[243] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 160.

deutschsprachigen Raum bekannte gefährdeten Persönlichkeiten war der Schweizer Architekt Hannes Meyer. 1927 war er als Meisterarchitekt an das Bauhaus in Dessau berufen worden und hatte im April 1928 als Nachfolger Walter Gropius´ den Direktorenposten erhalten. Mit dem Erstarken der Nationalsozialisten in Deutschland verlor er im Spätsommer 1930 seine Stellung und wanderte noch im selben Jahr nach Moskau aus, um als Hochschullehrer tätig zu werden. Einige seiner Dessauer Schüler und Bauhaus-Mitarbeiter im Gefolge, beteiligte sich die so genannte „Brigade Meyer“ an verschiedenen Projekten Sowjetrusslands und Entwarf zwischen 1931 und 1932 einen Entwicklungsplan für Groß-Moskau. Trotz seiner etablierten Stellung und verschiedener ihm zuerkannter Ämter im sowjetischen Architekturbetrieb fiel Meyer ab 1933 bei den stalinistischen Behörden zunehmend in Ungnade. Schließlich wurde er angeklagt, da er die Versammlung zugelassen hatte, bei der Ochitowitsch seinen Vortrag gehalten hatte, ebenso Fridman und Turkenidse, Alabjans rechte Hand, da sie Meyer nicht ausreichend kontrolliert hatten. Alle Partei-Architekten, die dem Referat tatenlos beigewohnt hatten, hatten vor einer Großversammlung am 28. März 1935 ihren Fehler öffentlich einzugestehen. Auch in der Administration des Verbandes wurden personelle Änderungen vorgenommen.[244]

Hannes Meyer konnte schließlich 1936 in die Schweiz zurückkehren. Seinen Sohn und seine deutsche Lebensgefährtin hatte er jedoch in Moskau zurückzulassen. Im Zuge der Säuberungen innerhalb der Moskauer Ausländergemeinde wurde Frau Mengel wenig später verhaftet und ohne Prozess zum Tode verurteilt und hingerichtet.

Insbesondere Alabjan hatte mit der Vernichtung von Ochitowitsch ein wesentliches Ziel erreicht. Nachdem er seit seiner Zeit in den WChUTEMAS um Anerkennung hatte kämpfen müssen, war ihm nun Autorität auch gegenüber den älteren Architekten sicher. Alabjan war damit ein Einschüchterungsmanöver gelungen, das auch jene Personen treffen sollte – etwa Ginsburg – die er nicht wagte, direkt anzugreifen. Außerdem war nunmehr jede Alternative zu Alabjans Union ausgeschlossen und ein Zeichen der Hörigkeit der Architektenvereinigung gegenüber Stalin und der Partei gesetzt worden.

Wie anhand dieses Falles deutlich zu erkennen, handelte es sich bei den Verfolgungen von Architekten insbesondere um Rivalitäten und Streitigkeiten innerhalb der

---

[244] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 159.

Architektenvereinigung, nicht nur um von oben angeordnete Akte. Hudson schreibt dazu in plakativer Weise:

> „The Terror in architecture, as it began to emerge, was not a force directed from above against society. Rather, it was society working out its disagreements – working them out in an old way, by burning witches."[245]

Alabjan versuchte mehrfach jeden Architekten, der ihm fachlich überlegen war, bei Kaganowitsch zu denunzieren. Insbesondere Stschussew, Friedman, Kriukow, Melnikow, Sholtowski, Ladowski und andere führende Persönlichkeiten der Architekturateliers wurden von ihm wegen mangelnder Selbstkritik angeschwärzt. Seine wiederholten Attacken blieben jedoch vorerst ohne Gehör.

Wiktor und Alexander Wesnin, Ginsburg und Leonidow nahmen sogar an Meetings des Organisationskomitees teil, bemühten sich, auch in der Architektur Stachanow-Methoden einzuführen und zeigten sich willig, dem Fünfjahrplan zu dienen, um sich vor Alabjan und seinen Angriffen zu schützen.

Als schließlich im Februar 1936 ein Artikel in der Prawda erschien, der das endgültige Ende formalistischer und prinzipienlos eklektischer Architektur einmahnte, kam neuerlich Alabjan zum Zug. Neuerlich konnte er seine Kontrolle innerhalb der Union der Architekten verstärken und wieder waren daran einzelne Schicksale gebunden. Solomon Lisagor, ein früherer Mitarbeiter Ginsburgs wurde Beschuldigt, ein Mechanist zu sein und kurz darauf festgenommen.

Gleichzeitig mit den Schauprozessen von August 1936 verschärfte sich der Druck innerhalb der Architektenvereinigung allgemein, auch auf Alabjan, dem nun selbst mangelhafte Aufmerksamkeit u.a. in Bezug auf den Fall Ochitowitsch angelastet wurde. Bestrebt, seine Position zu sichern, leistete er nun umso intensivere Denunziationsarbeit. Alle Architekten, die mit vermeintlichen Konterrevolutionären zusammengearbeitet hatten, hatten um ihre Existenz zu fürchten, so auch Boris Iofan, Sergejew, Baranow oder Sholowow.[246]

Schließlich gelang es Alabjan sogar, seinen größten Rivalen innerhalb der Union der Architekten, Alexandrow, seit 1935 Präsident des Sekretariats des Organisationskomitees zu einem Trotzkisten und Doppelspieler zu stempeln und dessen Ausschluss aus der Union

[245] *Hudson*, Blueprints and Blood, 161.
[246] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 162ff.

durchzusetzen. Alexandrows Name wurde aus den Dokumenten des Organisationskomitees und dem Auftrag zur Organisation des Architektenkongresses gestrichen, ebenso aus anderen Akten, um Alabjan nicht durch eine gemeinsame Nennung mit einem Trotzkisten zu kompromittieren…

Damit war Ende 1936 die Säuberung der Union der Architekten von unerwünschten Personen abgeschlossen und die politische Kontrolle sicher in den Händen der Stalinisten.

5.3.2 Erster Kongress der SSA, 1937

Der Erste Kongress der Union der Architekten sollte eine Siegesfeier der Partei-Gruppe über ihre modernistischen Kontrahenten werden. Ursprünglich für 1934 angesetzt, verschob sich der Termin bis 1937 nach hinten. Alabjan hatte bis dahin Zeit, seine Position in der Union zu festigen, außerdem hatte er sich 1933 und 1934 vergeblich darum bemüht, den fünften „Congrès Internationaux d´Architecture Moderne“ (CIAM) nach Moskau zu holen, der seine Position und die seiner Kollegen in der internationalen Welt progressiver Architektur festigen hätte können. Der Kongress fand 1937 in Paris statt.

Kaganowitsch, der die Architektur zu seinem persönlichen Aktionsfeld auserkoren hatte, und den Ablauf des ersten Architekturkongresses persönlich in Planung nahm, übte ab 1934 über das Zentralkomitee erheblichen Druck auf die kommunistischen Architekten aus. Seine Ausführungen über den erwünschten Ablauf des Kongresses waren mit der Mahnung verbunden, dass sich die Gesinnungsgenossen in der Literatur weit erfolgreicher und schneller zur treibenden Kraft auf ihrem Gebiet entwickelt hätten, als dies Alabjan und seinen Parteikollegen in der Architektur gelungen wäre. Dies sei umso schlimmer, da gerade die Architektur – im Gegensatz zur Literatur – auch die weniger gebildeten, die einfachen Kleinbauern und Arbeiter, die zu tausenden in die Städte strömten, ansprechen könne, und die Aufgabe hätte, diese an das sozialistisch-stalinistische System zu binden und dafür zu begeistern.[247]

Entsprechend große Erwartungen wurden also in den Architekturkongress gesetzt, der die Einheit von Architekten und Partei demonstrieren sollte. Hierbei sollte die Rolle der „alten“ Architekten auf die Diskussion konkreter Probleme begrenzt bleiben und die wichtigste Rolle der Erläuterung der Verbindung zwischen Architektur und dem Aufbau

[247] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 167.

des Sozialismus zukommen. Der Sozialistische Realismus sollte als der wahre sozialistische Stil in Erscheinung treten.

Die Durchsetzung der Parteilinie gestaltete sich in Realität während der vielen Vorbereitungsjahre als schwierige Angelegenheit. So waren in das Organisationskomitee für den Kongress an erster Stelle Sholtowski, Stschussew und Wiktor Wesnin gewählt worden, erst an achter Stelle – hinter Ginsburg, einem seiner häufigsten Anschwärzungsopfer – stand Alabjan. Zum Präsidenten des Organisationskomitees wurde Wiktor Wesnin gewählt, Alabjan gelang es jedoch durch Manipulation das Ergebnis zu seinen Gunsten zu ändern.[248]

Trotzdem blieben die wesentlichen Aufgaben und insbesondere die Leitung der Architekturstudios in den Händen von Nicht-Parteimitgliedern. Hier konnten auch von Kaganowitsch eingesetzte „Assistenz-Direktoren" nichts ändern, da es schlicht einen Mangel an erfahrenen, der Partei zugehörigen Architekten gab und die alte Riege nicht ersetzt werden konnte.

Wohl auch aus diesem Grunde hielt es Kaganowitsch für angebracht, nicht generell gegen alle avantgardistischen Richtungen aggressiv vorzugehen. Während alle Formalisten – und zu einem solchen konnte man schnell gemacht werden – beseitigt bzw. ruhig gestellt werden sollten, beschränkte sich Kaganowitsch nur auf sanftere Kritik der Konstruktivisten. Seine Argumentation dafür war, dass die Konstruktivisten für viele technische Errungenschaften und Neuerungen verantwortlich gewesen waren und vor allem Millionen von Menschen bereits konstruktivistische Bauten bewohnten und nutzten. Alabjan hatte daher alle Hände voll zu tun, Konstruktivisten als Formalisten und Trotzkisten zu „entlarven" oder zumindest ihr Ansehen zu schmälern um im Gegenzug parteitreuen Architekten zu höheren akademischen Rängen und Titeln zu verhelfen.

Um dem Kongress den gewünschten sozialistischen Tonfall zu verleihen, hatten sämtliche Reden vorher schriftlich vorzuliegen und sollten von den Parteigruppen auf ihre politische Korrektheit untersucht werden. Die entsprechenden Strukturen waren außerhalb Moskaus jedoch äußerst schlecht ausgebildet oder inexistent. In ganzen Teilen der Sowjetunion, etwa im Ural gab es faktisch keine kommunistischen Architekten. In den meisten Fällen bezogen sie sich außerdem nur auf nationale Architektur und fühlten sich kaum den gesamtsowjetischen Plänen der Partei verbunden.[249]

---

[248] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 168.
[249] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 177ff.

Nach einer neuerlichen Analyse der Vorbereitungsarbeiten zum Kongress Anfang 1936 stellte sich für Alabjan ein weiteres Mal heraus, dass vieles ungetan geblieben war. Insbesondere schienen die parteifernen Teilnehmer deutlich besser vorbereitet zu sein als die eigenen Genossen, ganz abgesehen davon, dass auch nur vier von zehn Eröffnungsreden von Parteigetreuen gehalten werden sollten.

Alabjan erkannte außerdem, dass Leute wie Ginsburg, die sich nach außen hin mit der Partei arrangiert hatten und vorgeblich ihre früheren Tendenzen abgelegt hatten, doppeltes Spiel trieben, um nicht von der „architektonischen" aber auch physischen Bildfläche zu verschwinden. Ginsburg hatte bereits 1935 einen Schwenk in Parteirichtung unternommen und sich öffentlich dem Sozialistischen Realismus in der Architektur gewidmet. Um seiner Herr zu werden, verlangte Alabjan gemeinsam mit dem wenig später selbst verleumdeten Alexandrow eine Anhörung Ginsburgs vor der Partei.

Aber nicht nur Ginsburg bewegte sich auf gefährlichem Terrain. Auf einem Meeting des Organisationskomitees der SSA im Februar 1936 sprachen sich u.a. Alexander Wesnin und Barstsch offen gegen die Doktrin des Sozialistischen Realismus in der Architektur aus. Wesnin stellte missbilligend fest, dass eine Minderheit, nämlich die Parteimitglieder, die im ganzen Jahr 1935 nicht ein Gebäude von hoher Bedeutung hervorgebracht hätte, die Architektur kontrollierten. Gleichzeitig verurteilte er all jene, die gegen Ginsburg wetterten und in ihrer „Engstirnigkeit" den Konstruktivismus dishonorierten: „Each architect must stand up for those positions which he believes to be correct and (for them) he must honourably fight."[250]

Ebenso offen verteidigte Barstsch den Konstruktivismus und Ginsburg ortete – auf Alabjans Rote-Armee-Theaterbau in Form eines Fünfsternes zielend – ein großes Problem im Austausch großer Innovationen gegen „absurden Symbolismus"[251], wie ihn der Sozialistische Realismus guthieß.

Andere, wie etwa Konstantin Melnikow verschwanden in diesen Jahren leise im Hintergrund, um nicht in den Sog der Denunziationen zu gelangen, mussten damit aber den Preis der Untätigkeit bezahlen.

Das Faktum, dass trotz der deutlich vernehmbaren Gegenstimmen und der geringen Zahl an Parteimitgliedern unter den Architekten Alabjan das Ruder in Händen halten

[250] Aus einem Stenogramm der Versammlung am 13. Februar 1936, zit. in: *Hudson*, Blueprints and Blood, 181.

[251] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 182.

konnte, beruhte vorwiegend auf dessen ungehemmter Verleumdungspolitik und Manipulation interner Wahlen.

Von 1100 Mitgliedern der SSA in Moskau 1937 waren nur 114 Parteimitglieder und 33 Mitglieder des Komsomol. Nur vier davon (Iofan, Friedman, Mordwinow und Kriukow) besetzten nennenswerte Stellen.[252]

Am Kongress der SSA, der schließlich mit drei Jahren Verspätung am 16. Juni 1937 eröffnet wurde und bis zum 26. Juli dauerte, nahmen 418 Delegierte und 17 ausländische Gäste teil. Obwohl nur etwa zehn Prozent aller Mitglieder der SSA Kommunisten waren, beteiligten sich 104 Parteimitglieder. Die Zahl der teilnehmenden Russen belief sich auf beinahe 250 Personen, Kaukasier nahmen 34 teil, Ukrainer nur 28. Weiters gaben 71 Personen „Jüdisch" als Nationalität an. Besonders junge Architekten waren gut vertreten: über 60 Prozent waren im Alter zwischen 25 und 40 Jahren, nur 18 Prozent waren über 50 Jahre alt. Weibliche Teilnehmer stellten nur einen verschwindend kleinen Anteil von etwa fünf Prozent dar.

Das relativ geringe Durchschnittsalter der Kongressteilnehmer stellte einen großen Vorteil für die stalinistische Fraktion dar. Da die meisten Teilnehmer bereits nach der Revolution ausgebildet worden waren und ihre Erfahrungen überwiegend in der Zeit der Stalinisierung gesammelt hatten, war von ihnen mit vergleichsweise geringen politischen Schwierigkeiten zu rechnen.[253] Dem entsprechend stimmten auch beinahe alle Referenten – mit unterschiedlicher Vehemenz – in den Kanon der Eröffnungslaudatio Alabjans auf Stalin, die Partei und den Sozialistischen Realismus und seine hohe Bedeutung für das sowjetische Staats- und Kultursystem mit ein. Abgesehen davon widmete sich Alabjan in besonderem Maße der Diffamierungen der Konstruktivisten und anderer Gruppen und richtete sich schließlich auch konkret gegen Einzelpersonen wie Ginsburg oder Alexander Wesnin. Selbst der Angriff gegen seinen Bruder hinderte auch Wiktor Wesnin, als einen der nachfolgenden Redner nicht daran, ebenso mit flammenden Worten seine Treue zu Stalin zu bekunden und die Notwendigkeit, jeden Verräter zu „zerstören"[254] zu unterstreichen.

Nur von den Auftritten Stschussews und Ginsburgs wurde die Selbstbeweihräucherung der Partei deutlich gestört.

---

[252] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 190.
[253] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 191.
[254] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 192f, 197.

Stschussew korrigierte Alabjan und seine verklärte Sicht auf den Sozialistischen Realismus insbesondere indem er meinte, dass man die neuen Techniken und Bauweisen des Westens genau studieren müsse, da die Klassik in diesen Belangen selbstverständlich keine befriedigenden Lösungen bieten könne. Bezüglich des sozialistischen Monumentalismus stimmte aber auch er in den allgemeinen Lobeshymnus ein, in der Meinung, dass nur dieser größere Bauten zuließe als Rom.[255]

Deutlich schärfer ging Ginsburg mit dem Sozialismus ins Gericht. Mit seinem Vortrag über die Industrialisierung des Hausbaues stand er in starkem Gegensatz zu den euphorischen Beiträgen zu den geplanten Monumentalbauten wie dem Palast der Sowjets. Sein Augenmerk galt ganz den im westlichen Europa und Amerika erprobten Strukturen, den Leichtbaumethoden und den daraus resultierenden kurzen Bauzeiten und niedrigen Herstellungskosten. Dem stalinistischen System des Bauens während des ersten Fünfjahrplanes konnte er hingegen nichts Positives abgewinnen: es sei unkoordiniert, ressourcen-verschwenderisch und militärisch gewesen, eine Unterordnung der Architekten unter die Politik. [256]

Erst im Schluss-Satz seines einstündigen Referates zollte Ginsburg dann doch Stalin den nötigen Respekt und verhielt sich damit so, wie es viele Modernisten taten: Das System anerkennen um innerhalb seiner Grenzen aktiv bleiben zu können und gleichzeitig im Rahmen des Möglichen gegen es zu argumentieren:

> „I have no doubt, that the collective of Soviet architects, under the leadership of our Party and the leader of the people Comrade Stalin, will cope with those tasks and quickly move forward with the task of the industrialization of housing construction."[257]

Trotz mutigen Reden wie jener Ginsburgs war mit dem Kongress der SSA die Stalinisierung der Architektur endgültig besiegelt worden. Den Avantgardisten, Modernisten oder wie auch immer man sie bezeichnen will, war es nicht gelungen, den entscheidenden Kongress von einer politischen Inszenierung auf das Niveau einer inhaltlichen Diskussion, einer dringend nötigen Debatte über die Zukunft der Architektur in der Sowjetunion zu bringen.

---

[255] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 195.
[256] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 195f.
[257] *Hudson*, Blueprints and Blood, 196.

Ausschlaggebend für „gute“ und „erfolgreiche“ Architektur, für das Gestalten des Sozialistischen Realismus waren letztlich nur das Wohlgefallen und die Worte Stalins oder Kaganowitsch´.

6 Der Wettbewerb um den Palast der Sowjets: ein architekturpolitischer Wendepunkt

6.1 Wettbewerbsverlauf

Der Wettbewerb um den Palast der Sowjets in Moskau nahm eine wesentliche Stellung in der stilistischen Festlegung der sowjetischen Architektur auf den Sozialistischen Realismus ein.

Er „gehört zu den spektakulärsten und repräsentativsten Ereignissen der Architekturgeschichte der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. […] Die Geschichte des Palastes ist mit Namen der größten Architekten des Jahrhunderts wie Le Corbusier, Perret, den Brüdern Wesnin, Ginsburg, Lubetkin, Gabo, Mendelsohn, Gropius und Hannes Meyer verbunden und zugleich ist sie aufs engste mit der Herausbildung der Architektur des Totalitarismus verflochten.“[258]

Die ursprüngliche Idee, einen Sowjetpalast zu bauen, war schon 1922 aufgenommen worden, die ersten Entwürfe für den Palast der Arbeit von 1923 kamen jedoch nicht über die Projektierungsphase hinaus.

Mit der Umbruchstimmung, die der erste Fünfjahresplan mit sich brachte, wurde 1931 die Idee, einen die gesamte Union repräsentierenden Sowjetpalast zu errichten wieder aktuell und – unter Einrichtung verschiedener verantwortlicher Abteilungen – ein erster vorbereitender Wettbewerb ausgeschrieben. Ziel dieser Phase war es, Ideen für einen weiteren offenen Wettbewerb zu sammeln und dessen Programm zu konkretisieren.

Insgesamt fand der Wettbewerb in vier Durchgängen zwischen 1931 und 1933 statt.

Phase 1 – geschlossener vorbereitender Wettbewerb

Die Beteiligung am ersten Durchgang, von Februar bis Mai 1931 war auf zwölf offizielle Aufträge beschränkt, deren Empfänger nicht nur Einzelpersonen sondern auch alle größeren Architekturvereinigungen waren. ARU, ASNOWA, SASS (die ehemalige OSA) und WOPRA lieferten Teamarbeiten, die übrigen Projektabgaben waren

[258] Karine Ter-Akopyan, zit. nach: Harald *Bodenschatz*, Christine *Post* (Hg.), Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929-1935 (Berlin 2003) 101.

Einzelabgaben. Weitere vier Entwürfe wurden auf Eigeninitiative von Architekten eingereicht.[259]

Die Vorgaben waren auf zwei Säle für 15.000 und etwa 6.000 Zuschauer, weitere kleinere Säle, Arbeitsräume und einen Verwaltungstrakt beschränkt.

Die eingereichten Vorschläge waren mehrheitlich in modernem Stil gehalten und versuchten, entsprechend dem Gedankengut zu Beginn der Dreißigerjahre architektonische Monumentalität und Emotionalität, gepaart mit Elementen der Malerei und Bildhauerei, auszudrücken. Nur wenige Arbeiten waren dabei an historischen Vorlagen orientiert, obwohl sich der Bezug auf Amphitheater oder römische Foren für die Planung des Hauptsaales mit seiner bisher nie dagewesenen Dimension sicher angeboten hätte.

Im Gegensatz zu den später folgenden Entwürfen war der „Palast“ in dieser Phase noch auf mehrere Gebäude und Komplexe aufgeteilt.

Um die Management- und Verwaltungsaufgaben aber auch künstlerische Belange des Projekts in den Griff zu bekommen, wurde im Juni 1931 ein Palast-Baurat mit gesetzgebenden Befugnissen eingerichtet. Ihm gehörten der Vorsitzende des Rates der Volkskommissare, Wjatscheslaw Molotow, und die Politiker Lasar Kaganowitsch, Kliment Woroschilow, Anatoli Lunatscharski, Abel Jenukidse und K. Uchanow an. Erst jetzt wurde auch der Bauplatz des Palastes endgültig auf den städtebaulich wertvollen Standort der Christ-Erlöser-Kathedrale in unmittelbarer Nähe des Kremls festgelegt. Der aus dem neunzehnten Jahrhundert stammende, in russisch-byzantinischem Stil errichtete Kirchenbau wurde noch im Dezember 1931 gesprengt.[260]

Phase 2 – offener Wettbewerb

Nachdem alle eingereichten Entwürfe als unzureichend und unpassend abgelehnt worden waren, schrieb der Baurat im Juli 1931 den zweiten, diesmal offenen Wettbewerb mit einem präziseren Entwurfsprogramm aus. Tendenziell hatte man sich darin gegen einen Forumscharakter und für erhöhte Monumentalität ausgesprochen. Tendenzen zum

[259] Teilnehmer waren: ARU: N. Besseda, G. Krutikow, W. Lawrow, W. Popow; ASNOWA: W. Balichin, P. Bubo, M. Prochorowa, M. Turkus, R. Jodko, F. Sewortjan; SASS: L. Pawlow, M. Kusnezow; WOPRA: K. Alabjan, A. Karra, A. Mordwinow, P. Rewjakin, W. Simbirtsew; Einzelteilnehmer: N. Ladowski, A. Nikolski, W. Fidman, G. Krassin, B. Iofan, D. Iofan, A. Stschussew, Bronstein, G. Ljudwig, A. Rosenbljum. Vgl.: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 403; *Pistorius*, Architektenstreit, 133; *Tarchanow*, Stalinistische Architektur, 25.

[260] Vgl.: *Bodenschatz*, Städtebau im Schatten Stalins, 102f; *Pistorius*, Architektenstreit, 133.

Historismus waren darin aber nicht enthalten, hatte man sich doch auch in der Beurteilung der Vorentwürfe offen gegen solche gerichtet. Man hatte sich im Baurat auf ein

„„„monumentales Bauwerk, das sowohl in Bezug auf seine architektonische Gestaltung als auch auf seinen künstlerischen Platz in der Gesamtansicht Moskaus hervorragend“ sein sollte [geeinigt], und forderte, dass der Palast „dem Charakter der Epoche, die den Willen der Werktätigen zum Aufbau des Sozialismus verkörpert“, entsprechen und so zum „künstlerisch-architektonischen Denkmal der Hauptstadt der UdSSR“ werden sollte.“[261]

ARU, ASNOWA, SASS und selbst die WOPRA fürchteten, dass das Pendel nun endgültig zu Gunsten aller Historisierungstendenzen ausschlagen würde. Verschiedene, in den vorhergehenden Jahren bereits ausgeführte öffentliche Bauten z.B. Fomins oder Iofans wiesen bereits starke Merkmale stilistischer Rückbesinnung auf, und auch die Juryzusammensetzung für den Wettbewerb um den Palast der Sowjets ließ die Bevorzugung traditionalistischer Entwürfe vermuten. Um sich eine reelle Chance im Wettstreit zu verschaffen, bildeten die Modernisten eine eigene Kommission, die durch ausführliche Besprechung und Publikation der Entwurfsideen innerhalb der Arbeiterschaft und die gemeinsame Diskussion mit letzterer den „proletarischen Architekturstil“ retten sollte. Die Anstrengungen blieben jedoch weitestgehend erfolglos. Gleichzeitig kamen während der zweiten Wettbewerbsphase noch zusätzliche Direktiven, wie die Einbeziehung des städtebaulichen Erbes und der Dialog zwischen Alt und Neu zu den Entwurfsbedingungen hinzu.

Bis Dezember 1931 wurden 272 Entwürfe eingereicht. 112 Beiträge waren von Laien, 160 von professionellen Architekten ausgearbeitet worden. Zwölf dieser Einreichungen waren wiederum Auftragsarbeiten und 24 liefen außer Konkurrenz. Aus dem Ausland wurden 24 Entwürfe eingebracht: zwölf aus den USA, fünf aus Deutschland, drei aus Frankreich, zwei aus Holland und je einer aus der Schweiz, Italien und Estland.[262]

Die Ergebnisse reichten von einfachen monumentalistischen Formen (B. Iofan, Hector O. Hamilton (USA)) über symbolische Kompositionen (G. Ljudwig, A. Wlassow, I. Lamtsow u.a.), traditionelle Formen (I. Sholtowski, G. Golz, I. Sobelew u.a.) bis hin zu modernen räumlichen Kompositionen (Le Corbusier, K. Alabjan, W. Simbirzew).[263]

---

[261] *Pistorius*, Architektenstreit, 133. Elke Pistorius zitiert hier aus der Prawda vom 19. Juli 1931 und aus der Zeitschrift Stroitel´stvo Moskvy, Nr.7 (1931).

[262] Vgl.: *Bodenschatz*, Städtebau im Schatten Stalins, 104; *Chan-Magomedow*, Pioniere, 403; *Pistorius*, Architektenstreit, 135; *Tarchanow*, Stalinistische Architektur, 27.

[263] *Chan-Magomedow*, Pioniere, 403.

Der historisierende Entwurf Sholtowskis, der Monumentalbau Iofans und jener des Amerikaners Hamilton wurden zu den Siegerobjekten erhoben. Die übrigen Preise gingen geschlossen an sowjetische Architekten. Die ausländischen Beiträge Le Corbusiers, Mendelsons, Poelzigs und Gropius sowie Lambs und Urbans aus den USA und Brasinis aus Italien erhielten lediglich Anerkennungspreise.

Die Folge des zweiten Durchgangs war eine Resolution des Baurates, die noch deutlicher seinem Verlangen nach Monumentalität Ausdruck verlieh. Alle Funktionen sollten in einem einzigen Gebäude, welches sich deutlich in die Höhe entwickeln und im Idealfall von einem „abschließenden bekrönenden Element“[264] geschmückt werden sollte vereint werden.

„Der Größe unserer sozialistischen Epoche, die im Sowjetpalast durch Monumentalität, Einfachheit, Geschlossenheit und Schönheit zum Ausdruck kommen soll wurde keiner der Entwürfe gerecht. […] Ohne einen Stil vorausbestimmen zu wollen, glaubt der Rat, sich auf die Errungenschaften der heutigen Baukunst stützend, daß neue Ausdrucksformen nur durch Verwendung sowohl moderner als auch bester klassischer Vorbilder in der Baukunst gefunden werden können.“[265]

Auf internationaler Ebene erregte die Wahl der prämierten Projekte großes Aufsehen und sämtliche ausländische avantgardistische Gruppierungen und Zeitschriften wetterten auf das Heftigste gegen den Entscheid und wandten sich mit der Bitte um Eingreifen gar an Stalin selbst.[266] In der Sowjetunion fiel die Reaktion der Modernisten weit weniger deutlich aus, nicht zuletzt daher, da in diese Zeit die Auflösung aller Vereinigungen und die Bildung des einheitlichen Architektenverbandes fiel.

Phase 3 – geschlossener Wettbewerb

Die dritte Stufe des Wettbewerbes fand in geschlossener Form unter Teilnahme von zwölf Kollektiven bzw. Einzelarchitekten statt. Von März bis Juli 1932 hatten diese die bisherigen Entwürfe entsprechend den neuen Vorgaben zu überarbeiten.

---

[264] Zit. in: *Pistorius*, Architektenstreit, 135.

[265] Zit. nach Schädlich, in: *Pistorius*, Architektenstreit, 135f; abweichend, aber mit gleichem Sinn zitieren Tarchanow und Kawtaradse in: *Tarchanow*, Stalinistische Architektur, 27-29

[266] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 4-6; Siehe auch: Hans *Schmidt*, Die Sowjetunion und das neue Bauen. In: Die neue Stadt, Heft 6/7 (Frankfurt/M. 1932) 146-148, auszugsweise wiedergegeben in dieser Arbeit im Abschnitt „Dokumente und Texte“ als Dokument 6.

Der Baurat entschied sich auch dieses Mal für keinen der Entwürfe, meinte aber eine deutlich gesteigerte Qualität gegenüber den Projekten der ersten Durchgänge feststellen zu können.[267]

Phase 4 – geschlossener Wettbewerb

Die direkt darauf einsetzende vierte Wettbewerbsstufe von August 1932 bis Februar 1933 führte schließlich zu einer Entscheidung des Baurates. Daran teilnehmen durften fünf Kollektive[268], die alle ein Monumentalgebäude mit einheitlichem Grundriss entwickelten. Der Beitrag der Brüder Wesnin enthielt dabei noch immer konstruktivistische Formen, die Ergebnisse von B. Iofan und K. Alabjan und seinem Team waren von monumentalistischer Neoklassik geprägt, A. Stschussew und I. Sholtowski orientierten sich vorwiegend an Renaissancethemen und W. Stschuko und W. Gelfreich entwarfen in einem stilistischen Potpourri aus venezianischem Dogenpalast und Palladios Basilika in Vicenza...[269]

Zum Siegerprojekt wählte der Baurat den Entwurf Boris Iofans, der in einem Kollektiv mit Wassili Gelfreich und Wladimir Stschuko an weiteren Variationen und Verbesserungen seines Entwurfes arbeiten sollte.

Der Entwurf Iofans bestand aus einem über 200 Meter hohen Gebäude, das von einer 18 Meter großen Arbeiter-Figur abgeschlossen werden sollte. Der Baurat beauftragte das neue Kollektiv, die Idee Fomins mit der krönenden Figur weiter auszuführen, jedoch sollte diese Lenin darstellen und eine Höhe von bis zu 75 Metern erreichen. Das Gebäude darunter sollte dafür als Sockel fungieren.

Lunatscharski schrieb 1933 vollster Begeisterung:

„Alles [für den Bau] wird tatsächlich kollektiv, unter breitester Anteilnahme der Öffentlichkeit, getan werden, und wir zweifeln nicht eine Minute daran, daß unser Sowjetpalast die Weltanschauung des Proletariats ausdrücken wird, daß er jedem, der ihn erblickt, eine Aufmunterung gibt und ihn den Stolz über das große Ganze, dem er angehört, fühlen lässt, und daß er in ferne Jahrhunderte hinübergetragen wird, wie mutig und gelungen doch die ersten Versuche der neuen Gesellschaft waren, sich eine architektonische ideologische Widerspiegelung zu schaffen.“[270]

---

[267] Vgl.: *Pistorius*, Architektenstreit, 137.

[268] beteiligt waren: 1. Alabjan, Mordwinow, Simbirtsew, Dodica, Duschkin; 2. die Brüder Wesnin; 3. B. Iofan; 4. Sholtowski, Stschussew; 5. Stschuko, Gelfreich Vgl.: *Bodenschatz*, Städtebau im Schatten Stalins, 341.

[269] Vgl. u.a. *Tarchanow*, Stalinistische Architektur, 29, 33.

[270] A. Lunatscharski in einem Artikel der Stroitel´stvo Moskvy, Nr. 5-6 (1933), zit. in: *Pistorius*, Architektenstreit, 151.

Der vom Baurat Anfang 1934 bestätigte und in den Folgejahren noch mehrfach überarbeitete Entwurf sollte mit 415 Metern Höhe den bisherigen Rekordhalter, das Empire State Building mit 407 Metern übertreffen. Die Leninstatue war schließlich auf 100 Meter Höhe gewachsen und der große Saal mit einem Fassungsvermögen von 20.000 Menschen sollte einen Durchmesser von 136 Metern überspannen.[271]

Anstelle einer Bezugnahme auf die Umgebung und die vorherrschende Stadtgestaltung, bestimmte nun der neue Entwurf die gesamte zukünftige Stadtplanung Moskaus und setzte den Maßstab in Stil und Form für alle Folgeprojekte. Um den gewaltigen Bau in das Moskauer Stadtbild zu integrieren, schlug Iofan die Freilegung neuer gewaltiger Magistralen sowie die Errichtung von sechzehn Hochhäusern zur Unterstützung der Silhouette des Palastes vor.[272]

„Der Großbau, ein „Denkmal der proletarischen Revolution“, hatte den zentralen Punkt der Hauptstadt des Landes, den zentralen Punkt der Sowjetunion, den zentralen Punkt der kommunistischen Welt zu verkörpern. […] Er war zugleich ein Sinnbild für die neue Form der politischen Macht – den Übergang zu einer auf eine Person zentrierten, zentralistischen Diktatur. Er fungierte als Medium der Unterordnung von Architektur und Städtebau unter die Politik der stalinistischen Partei, aber auch Auftakt und Einschwörung auf den Personenkult um Stalin: Der Palast der Sowjets symbolisierte wie kein zweites Gebäude das politische System der Stalin-Ära.“[273]

Mit dem Bau der Fundamente wurde 1937 begonnen, auch die ersten Stahlgerüste wurden montiert. Durch den Eintritt der Sowjetunion in den Zweiten Weltkrieg kam der Bau jedoch zum Stillstand und die bereits aufgestellten Stahlelemente wurden zur Herstellung von Kriegsgerät wieder demontiert.

Dennoch blieb die Idee zum Bau eines Sowjetpalastes auch nach dem Zweiten Weltkrieg fest verankert und fand selbst in den Fünfzigerjahren unter Chruschtschow noch Beachtung.[274] Erst 1958 löste man sich endgültig von den Plänen, einen Palast der Sowjets

[271] Vgl.: *Pistorius*, Architektenstreit, 138; *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 289; *Brumfield,* A History, 485.
[272] Vgl.: *Bodenschatz*, Städtebau im Schatten Stalins, 172f.
[273] *Bodenschatz*, Städtebau im Schatten Stalins, 173f.
[274] Vgl.: *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten, 290.

zu errichten. 1958-60 wurde an Stelle der Baugrube nach Plänen Tschetschulins ein gigantisches beheiztes Freibad mit einem Durchmesser von 130 Metern eingerichtet.[275]

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion im Jahre 1991 wurde schließlich der Beschluss gefasst, die in den Dreißigerjahren zerstörte Christ-Erlöser-Kathedrale wieder aufzubauen. Nach achtjähriger Bauzeit wurde die Kirche im August 2000 wieder eröffnet.

---

[275] Vgl.: *Brumfield,* A History, 485f.

6.2 Bilddokumentation zum Wettbewerb

Phase 1 – geschlossener vorbereitender Wettbewerb

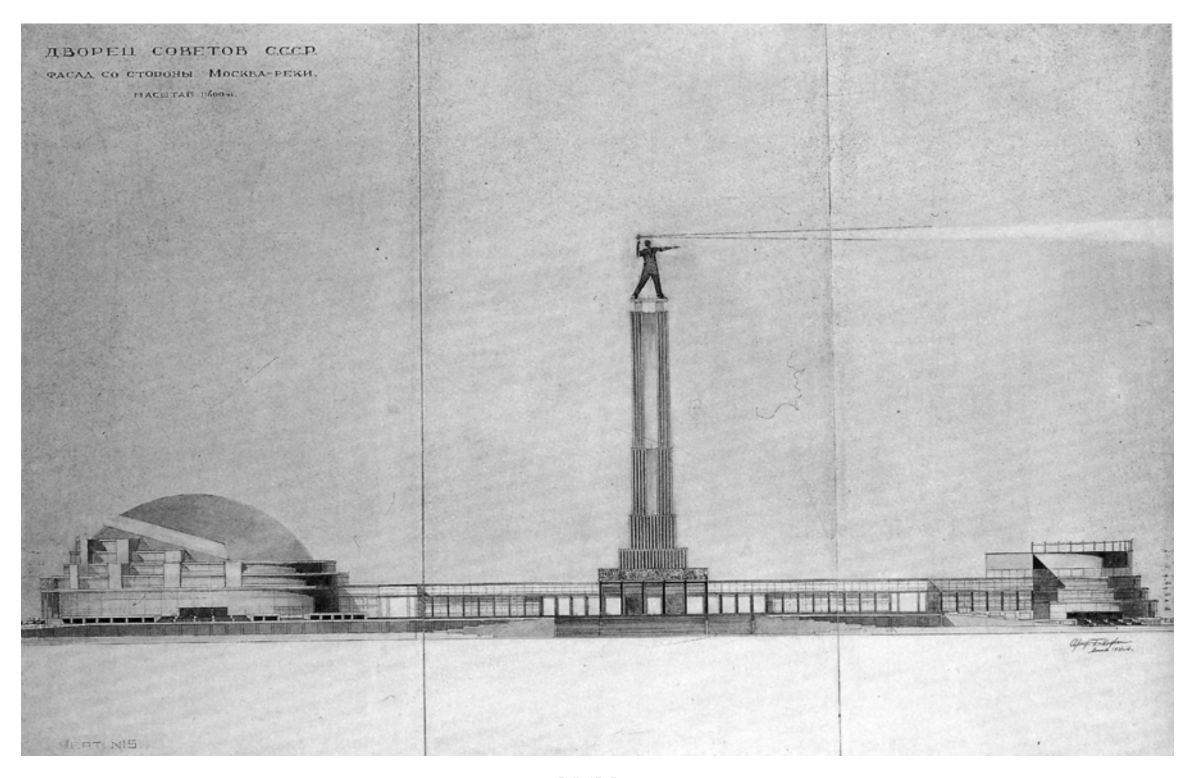


Abbildung 58
B. Iofan: Wettbewerbsbeitrag Phase 1, 1931, Aufriss

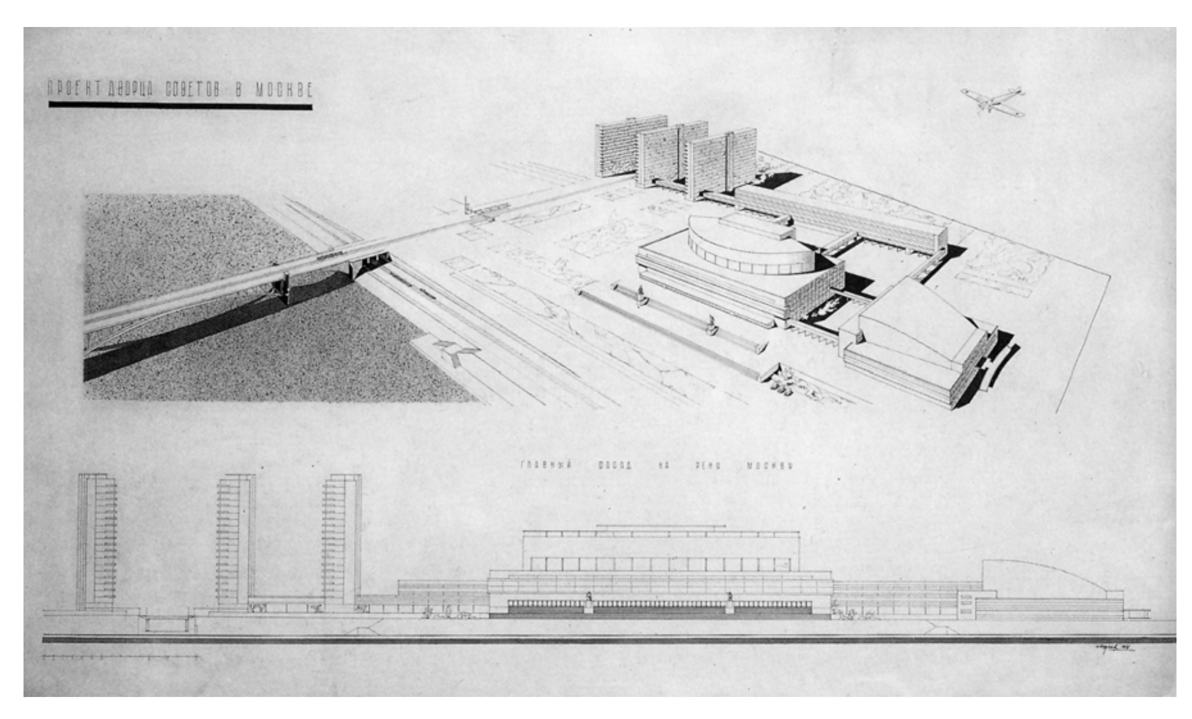


Abbildung 59
A. Stschussew: Wettbewerbsbeitrag Phase 1, 1931, Vogelperspektive und Aufriss

Phase 2 – offener Wettbewerb

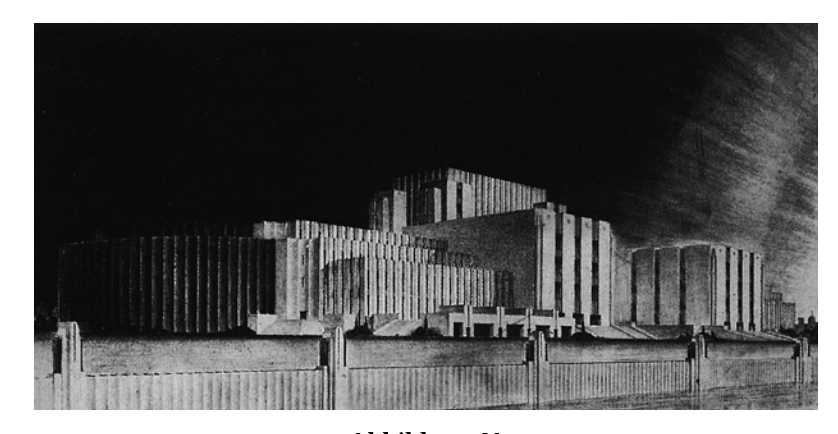


Abbildung 60
H. Hamilton (USA): Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Perspektive
(einer der Preisträger dieses Durchgangs)

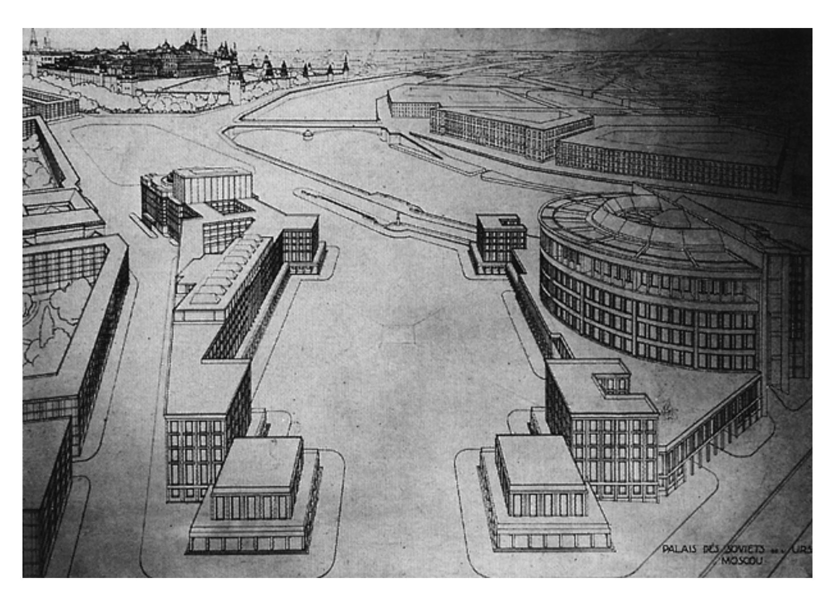


Abbildung 61
A. Perret (USA): Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Vogelperspektive



Abbildung 62
I.Sholtowski: Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Perspektive



Abbildung 63
B.Iofan: Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Modell

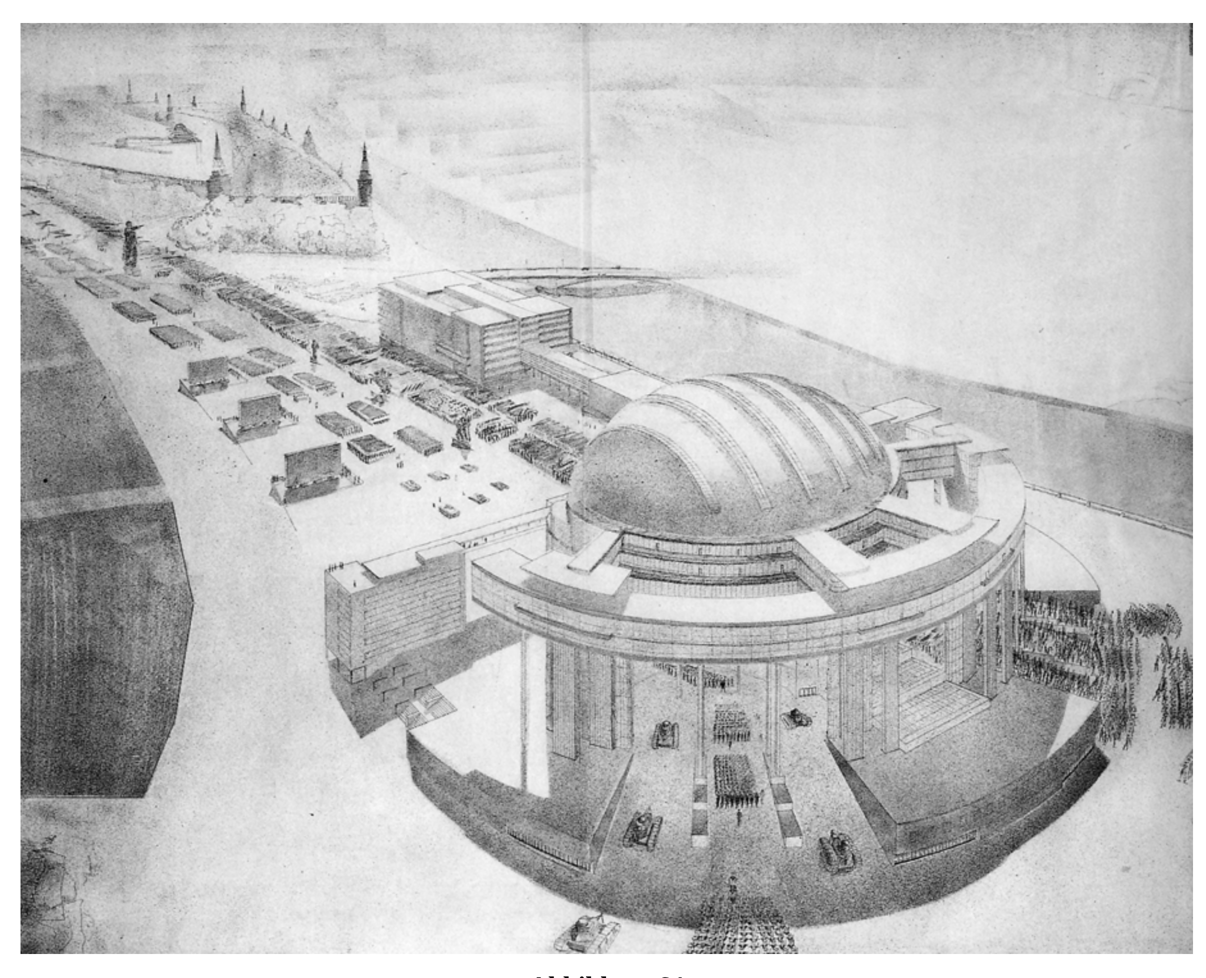


Abbildung 64
Brigade WOPRA (K.S. Alabian, W.N. Simbirzew): Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Vogelperspektive

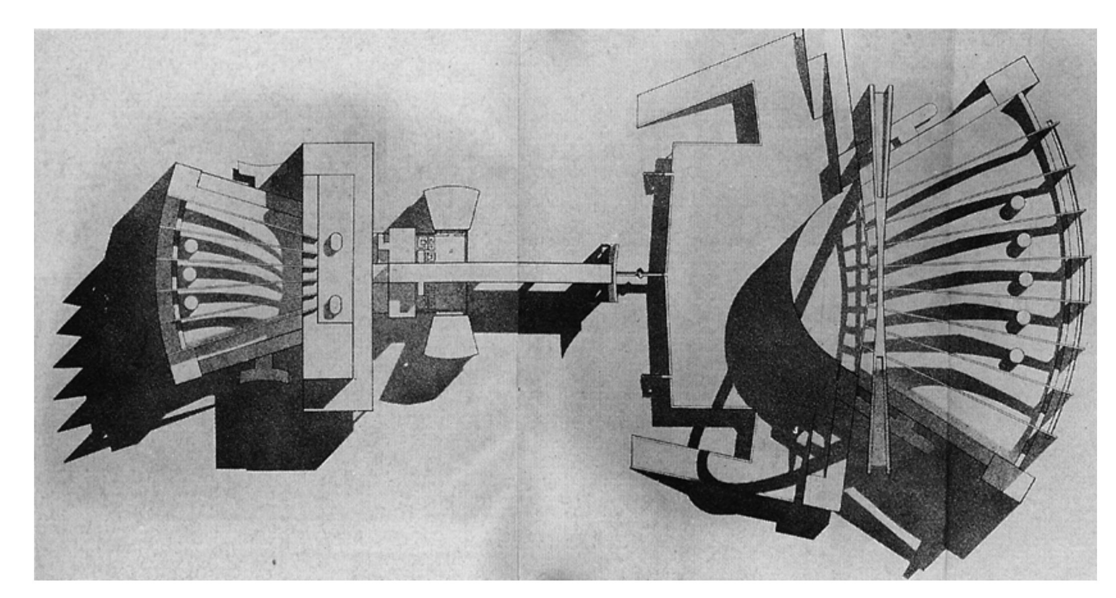


Abbildung 65
Le Corbusier und P Jeannerat (Frankreich): Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Draufsicht

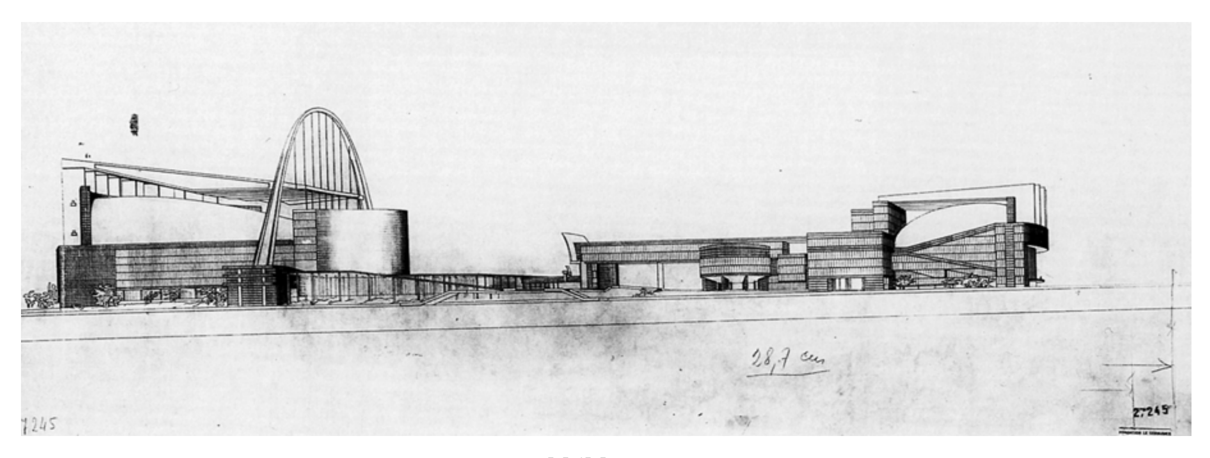


Abbildung 66
Le Corbusier und P Jeannerat (Frankreich): Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Perspektive



Abbildung 67
Walter Gropius (Deutschland): Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Aufriss vom Fluss aus

Phase 3 – geschlossener Wettbewerb

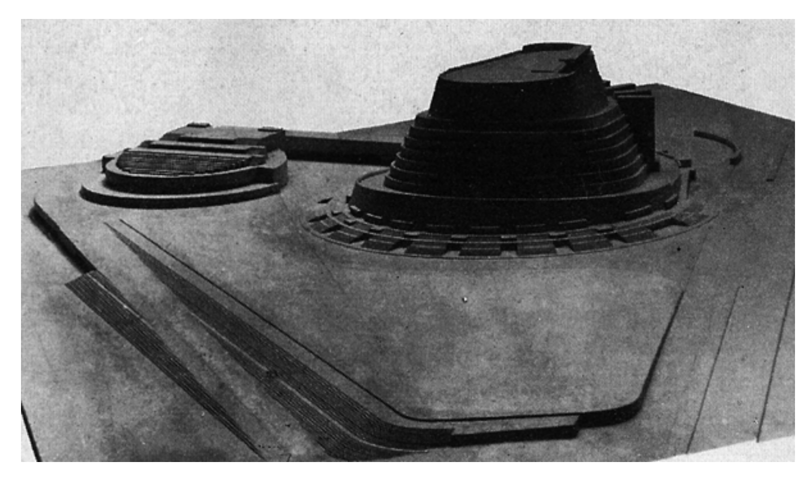


Abbildung 68
N. Ladowski: Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Modell

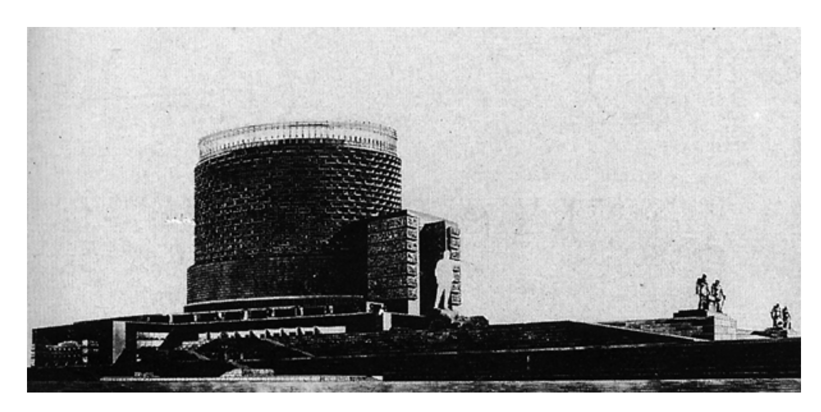


Abbildung 69
I. Golossow: Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Perspektive

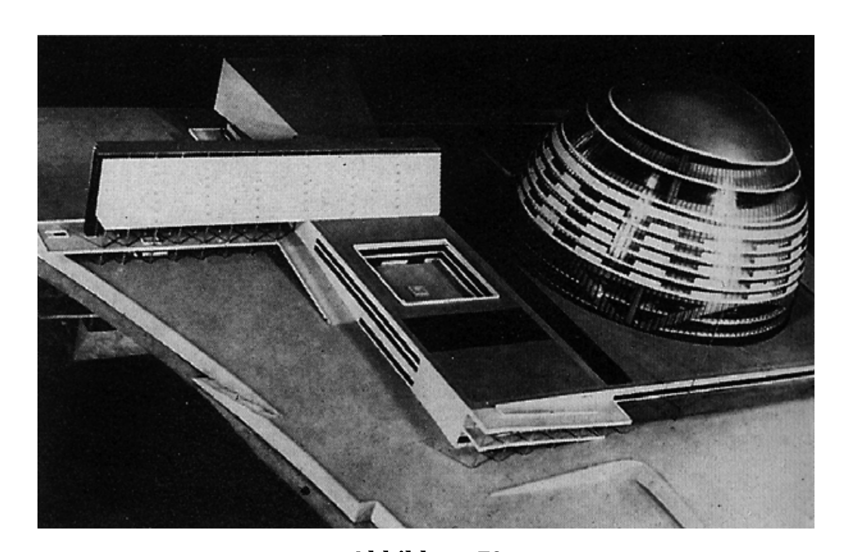


Abbildung 70
M. Ginsburg, G. Hassenpflug, S. Lissagor: Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Modell

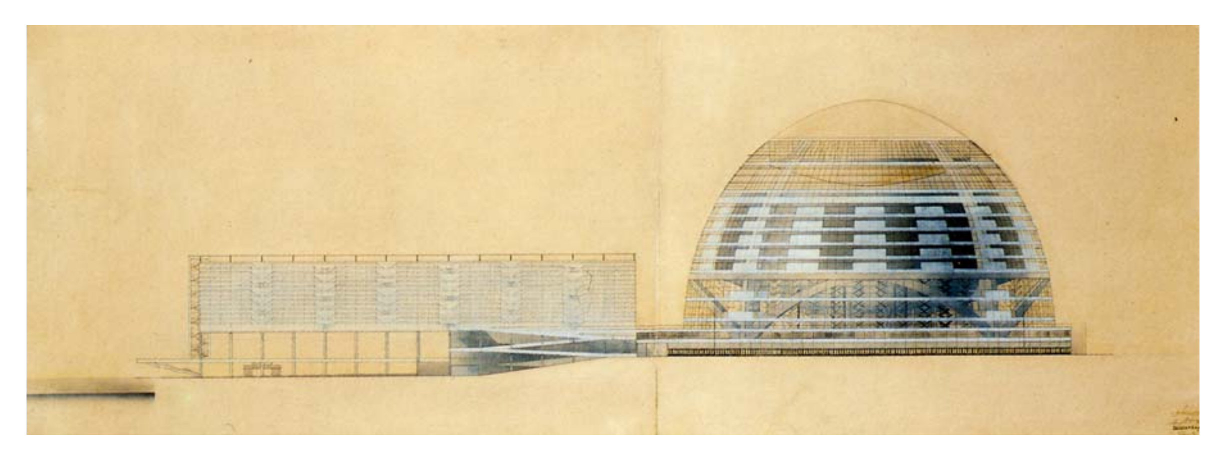


Abbildung 71
M. Ginsburg, G. Hassenpflug und S. Lissagor: Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Aufriß



Abbildung 72
L., W. und A. Wesnin: Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Perspektive

Phase 4 – geschlossener Wettbewerb



Abbildung 73
L., W. und A. Wesnin: Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive

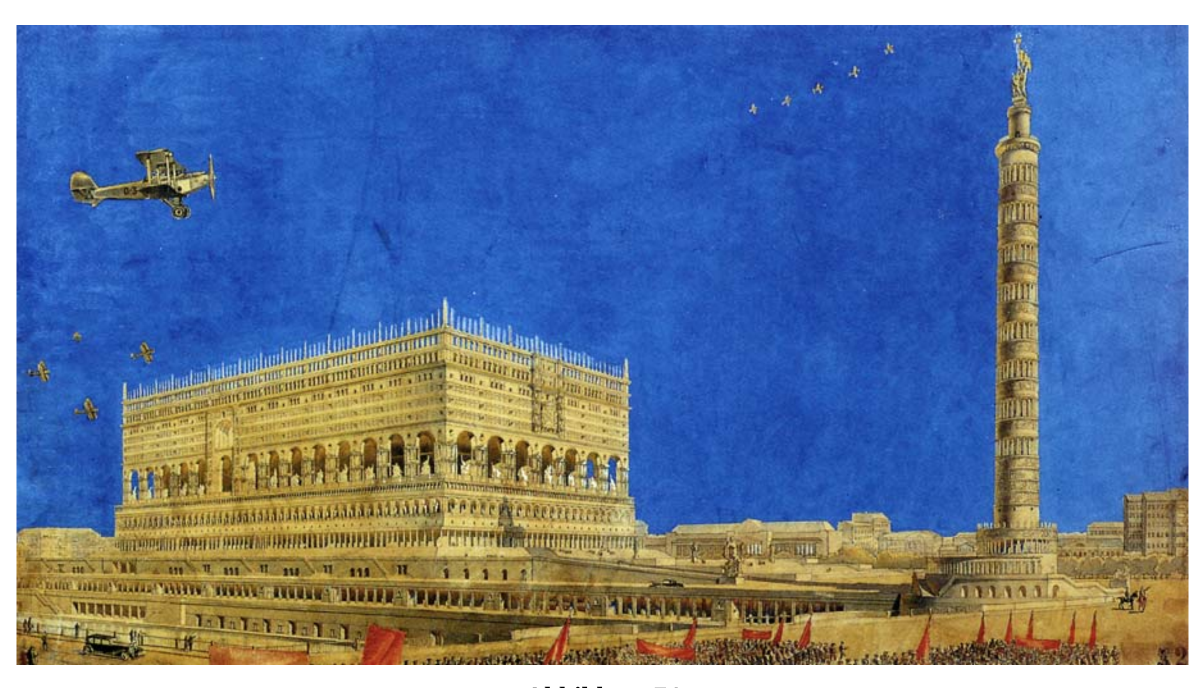


Abbildung 74
W. Stschuko und W. Gelfreich: Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive

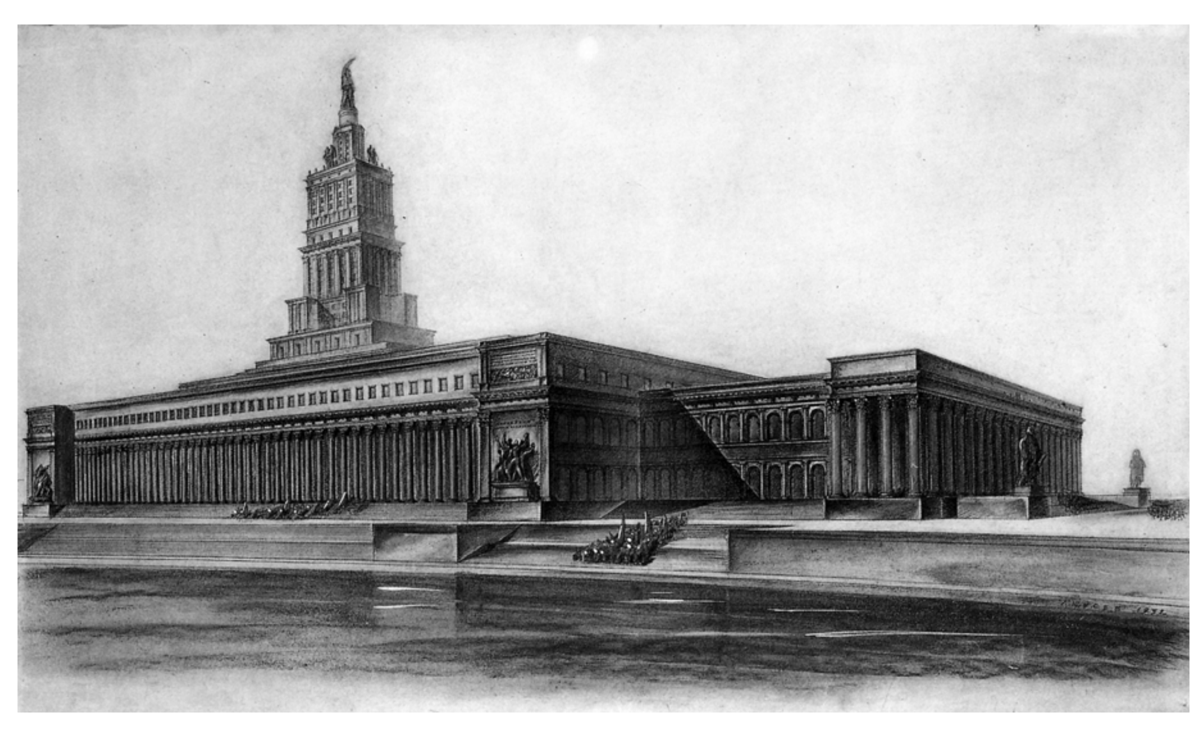


Abbildung 75
A. Stschussew: Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive

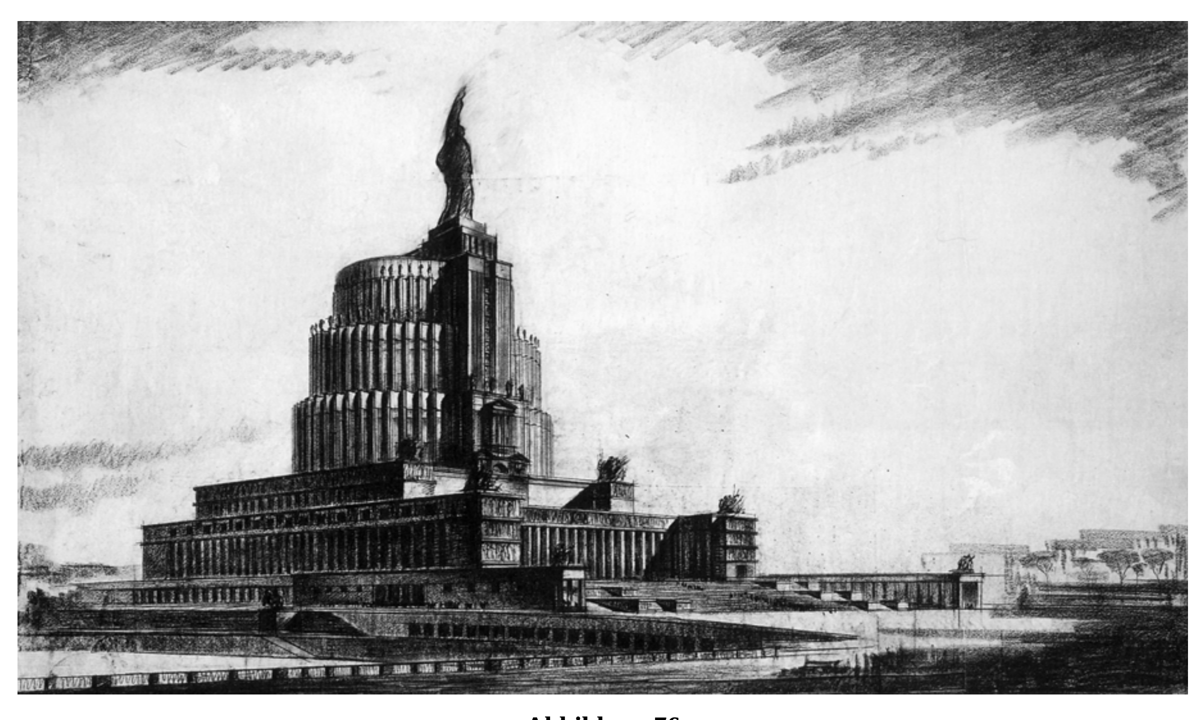


Abbildung 76
B. Iofan (u.a.): Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive
Entwurf, der als Grundlage für die abschließende Planung diente

Planung nach Abschluss des Wettbewerbs

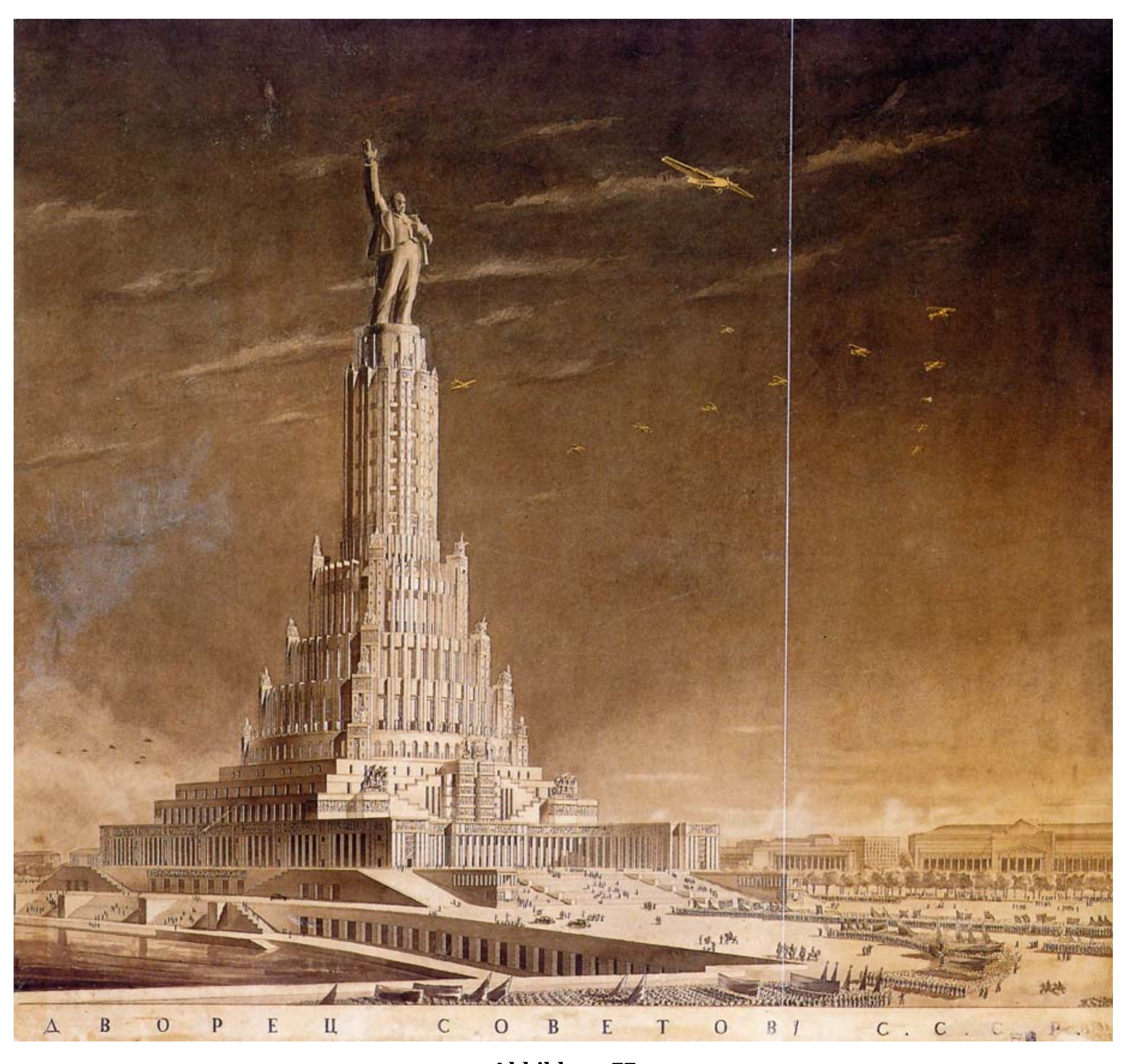


Abbildung 77
Boris M. Iofan, Wladimir A. Stschuko und Wladimir G. Gelfreich: Palast der Sowjets
Entwurfsphase 6, 1933, Perspektive mit demonstrierenden Massen

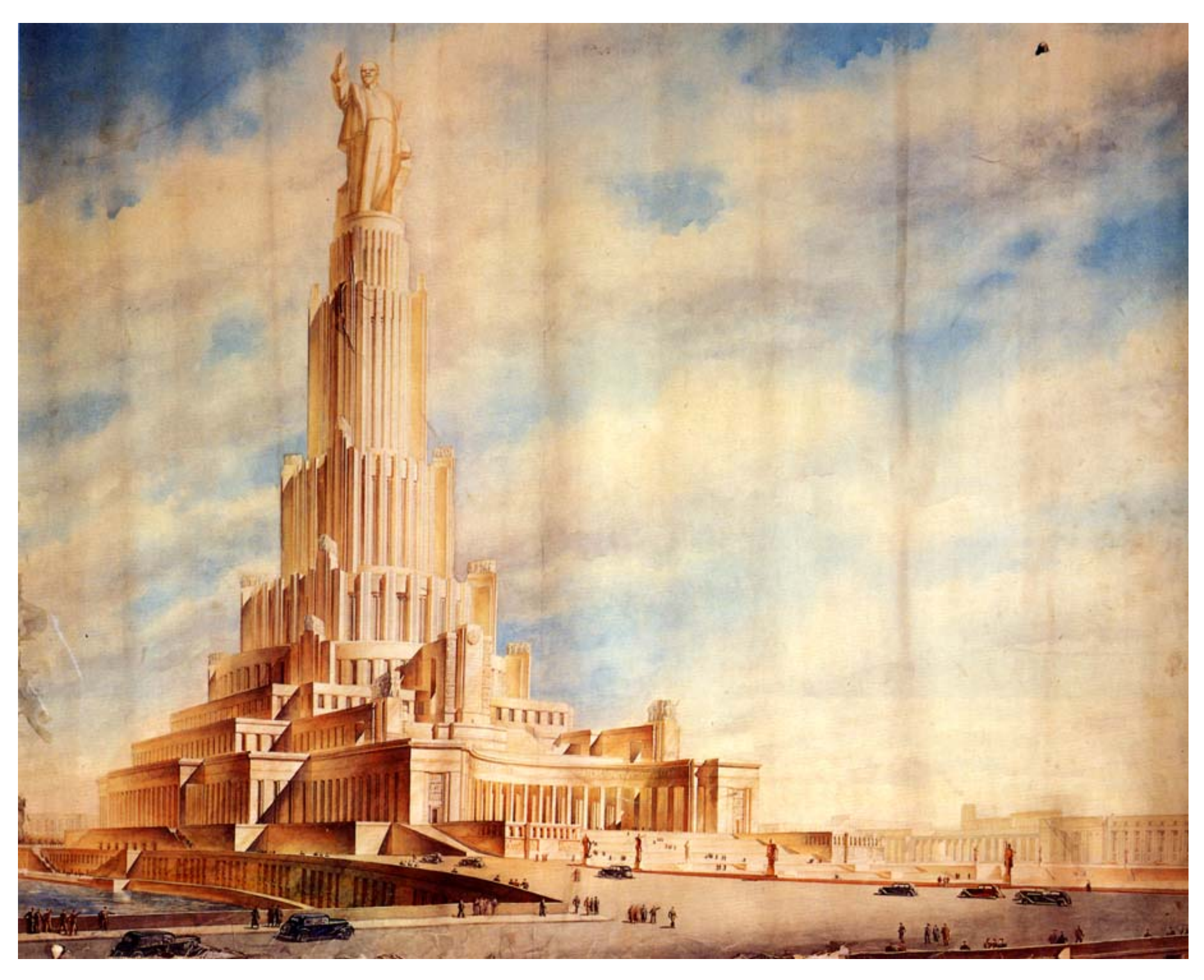


Abbildung 78
Boris M. Iofan (u.a.): Palast der Sowjets
Entwurfsvariante, 1934, Perspektive



Abbildung 79
Boris M. Iofan (u.a.): Alle des Palastes der Sowjets mit Kreml
Entwurfsvariante, 1948, Längsschnitt

Die Entwürfe Fomins und seines Teams stellten besonders nach dem Krieg in der stalinistischen Architektur die Richtschnur für alle wichtigen Großbauten dar, als deren bekannteste Beispiele die sieben in bzw. um Moskau errichteten Hochhäuser, insbesondere die Lomonosow-Universität auf den Lenin-Bergen genannt werden können. Auch die Idee eines Gebäudes als Denkmalspostament wurde nach den Entwürfen von 1934 immer wieder aufgenommen, so auch von Iofan für den Pavillon der Sowjetunion auf der Pariser Weltausstellung 1937, der von einer imposanten Figur eines Arbeiters und einer Kolchosbäuerin gekrönt wurde.



Abbildung 80
Lew Rudnew (u.a.): Moskauer Staatliche Lomonossow-Universität auf den Leninbergen, Moskau, 1948
Perspektive, ausgeführt 1948-53

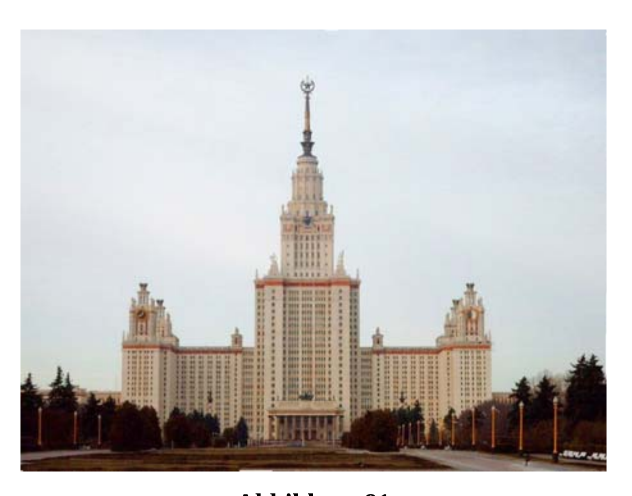


Abbildung 81
Lew Rudnew (u.a.): Moskauer Staatliche Lomonossow-Universität auf den Leninbergen, Moskau
Hauptfassade, 2003



Abbildung 82
B. Iofan: Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937
Entwurf 1936, ausgeführt

7 Schlussfolgerungen – Eine Gegenüberstellung

In diesem letzten Kapitel sollen nun jene Punkte herausgearbeitet werden, die meines Erachtens zum Verständnis der Eigenständigkeiten und auch Verquickungen von Avantgarde und Sozialistischem Realismus beitragen können. Hierbei werden noch einige neue Argumente auftauchen, aber vor allem viele dem Leser bereits aus vorhergehenden Kapiteln bekannte Positionen oder Fakten.

Grundlegend ist zu Beginn festzustellen, dass eine klare Trennung zwischen *den* Avantgardisten und *den* Traditionalisten oder Stalinisten nicht möglich ist. Dies begründet sich nicht nur damit, dass es sehr unterschiedliche Spielarten beider Richtungen gegeben hatte, von denen hier nur wenige - und das bei weitem nicht erschöpfend - besprochen wurden. Noch wichtiger ist, dass sich diese Strömungen und Schulen an vielen Punkten nicht nur zeitlich überschnitten, also teilweise oder vollständig parallel existierten, sondern vor allem inhaltlich oft schwer voneinander abzugrenzen waren und auch heute noch sind. Dies betrifft nicht nur Rationalisten und Konstruktivisten, sondern auch die auf den ersten Blick viel deutlicher zu klassifizierenden Lager wie etwa die WOPRA, die sich zwar klar dem späteren Sozialistischen Realismus genähert hatte, aber dennoch den Produktionskünstlern nahe stand.

Eine Unterscheidung in „entweder – oder“ ist also nur sehr schwer durchzuführen, besonders zwischen den einzelnen Varianten der Avantgarde oder Moderne oder zwischen den verschiedenen Spielarten des Neoklassizismus, Sozialistischen Realismus bzw. Stalinismus.

Folglich ist es an dieser Stelle meines Erachtens am sinnvollsten, die zwei übergeordneten Lager, die Avantgarde und den noch relativ jungen Sozialistischen Realismus einander gegenüberzustellen, wie dies insbesondere auch Vladimir Paperny in seinem Buch „Architecture in the Age of Stalin“ (2002) getan hat. Um die Besprechung dieser Gegensätze und auch Parallelen zu vereinfachen, führte Paperny – unter Hinweis auf deren Fiktivität – die Begriffe „Culture One“ und „Culture Two“[276] ein, wobei er unter Culture One im Wesentlichen die zwanziger und unter Culture Two die dreißiger bis fünfziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts verstand. Aus Gründen der Praktikabilität werde ich diese beiden Begriffe übernehmen und in Folge bei Bedarf von C1 und C2 sprechen.

---

[276] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, xiii.

7.1 Hierarchie

Wie aus einigen Passagen bereits zu entnehmen war, stellte „Hierarchie“ innerhalb der Sowjetunion in Gesellschaft, Kultur und auf Verwaltungs- und Administrationsebene für die Avantgarde ein ebenso großes Thema dar, wie für die Partei und Stalin selbst.

Die Modernisten strebten, häufig ganz synchron mit der Politik, eine Einebnung der Hierarchien an: einen Monat nachdem 1918 die Verstaatlichung des Grundbesitzes angeordnet worden war, forderten die Futuristen im Dekret Nr.1 die Demokratisierung der Künste. Dem folgte das Manifest der Futuristen über die Trennung von Kunst und Staat, das wiederum sein Pendant in der Trennung bzw. dem Entzug der Selbständigkeit der Kirche vom „Staat“ hatte.

Alles sollte für jeden zugänglich sein, Unterschieden jeglicher Form wurde (vorerst) Missbilligung gezollt. Neben der Auflösung hierarchischer Strukturen unter den Menschen und der Auflösung sozialer Differenzen sollte auch die räumliche Hierarchie zunichte gemacht werden.[277]

7.1.1 Die aufgelöste Stadt versus Moskau

Um eine Einebnung der räumlichen Hierarchie zu erzielen, strebte C1 bzw. insbesondere die Desurbanisten, ein Teil der OSA, die Auflösung der Stadt-Land-Struktur an. Eine „agri-city“, die „Grüne Stadt“ sollte die Unterschiede zwischen Stadt und Land aufheben. Die Begriffe Dorf, Land, Stadt usw. wurden als „dem Sozialismus fremd und nutzlos“ bewertet, besonders die Stadt sei eine „bourgeoise Infektion“.[278]

Michail Ochitowitsch, als einer der führenden Marxismus- uns Sozial-Theoretiker innerhalb der OSA, war überzeugter Vertreter der Dezentralisierung. Er war der Auffassung, dass jede Siedlungs- oder Wohnform von sozialen Kräften bestimmt werde, von bestehenden sozialen Beziehungen, der Produktion und der sozialen Definition ihrer Notwendigkeit. Es gebe, so Ochitowitsch, keine „natürliche“ Form der Siedlung, sondern nur eine den sozialen Bedingungen angepasste Form; folglich könnten die alten

---

[277] Vgl. dazu auch die Entwicklung in den WChUTEMAS. Siehe dazu in dieser Arbeit Kapitel 1.3

[278] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 71; *Chan-Magomedow*, Pioniere, 336; *Rjabusin,* avantgardistische Architektur, 23ff.

(bestehenden) Siedlungsformen nicht für die neue Zeit Gültigkeit behalten. Insbesondere die verkehrstechnischen Entwicklungen, die einen schnelleren und unkomplizierten Personen- und Warentransport zuließen, würden die Konzentration der Stadt auf ein enges Gebiet unnötig machen. Die dadurch aufgehobene Abhängigkeit von Stadt und Land hätte die Auflösung der Stadt an sich zur Folge.[279]

Erst die Synthese von Stadt und Land stand für Ochitowitsch und seine Kollegen für die wahre sozialistische Revolution, gekennzeichnet von dezentralisierter Produktion, einem engen Elektrizitäts-Netz, flexiblen Transportsystemen und einer neuen Siedlungsform, die sich entlang großer Verkehrsadern ausstrecken sollte, mit Platz und Luft für jeden Bewohner.[280]

Je mehr man sich den Dreißigerjahren des zwanzigsten Jahrhunderts und somit C2 näherte, desto unwahrscheinlicher erschienen solche Konzepte. Dennoch gab es, wie Vladimir Paperny aufzeigt, auch in C2 noch Ausnahmen, so wurde sogar auf einer Sitzung des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei im Juni 1931 von Sergei Kirow, einem Vertrauten Stalins, die „agri-city" als „nicht mehr länger Phantasie", sondern nahende „Realität" angekündigt.[281] – Hudson berichtet allerdings für denselben Zeitraum bereits von einem Beschluss des Zentralkomitees, der die Bestrebungen die Städte zu reduzieren als kleinbürgerlich und konterrevolutionär titulierte.[282] Während Paperny also zumindest zu Beginn von C2 noch Einebnungstendenzen im Sinne einer Auflösung der traditionellen Stadt auch Seitens der Politik erkennen konnte, scheint der von Hudson zitierte ZK-Beschluss aus 1931 weit mehr dem politischen Konsens entsprochen zu haben. Nicht zuletzt die Kollektivierungsvorgänge und der Aufbau der Schwerindustrie standen für die Zentralisierung großer Gefüge – vor allem der Industrie – und widersprachen damit allen Nivellierungsvorstellungen von C1, insbesondere der OSA.

Mit dem Scheitern erster realer Versuche völlig neuer Wohnstrukturen begannen sich jedoch auch weite Teile der OSA wieder verstärkt mit realen, den politischen und sozialen Bedingungen angepassten Strukturen zu beschäftigen und waren schließlich am Aufbau neu gegründeter Industriestadt-Strukturen wie Magnitogorsk beteiligt.[283]

---

[279] Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 134f; *Hudson*, Blueprints and Blood, 64f.

[280] Dazu und zu bereits gebauten Beispielen neuer Stadttypen wie Canberra in Australien vgl. u.a. El Lissitzky in: *Conrads*, El Lissitzky, 41-45.

[281] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 75.

[282] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 76.

[283] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 68-73. Zeitgenössische Dokumente u.a. sind nachzulesen in: *Pistorius*, Architektenstreit, 98-101, 109-111.

Während es also auf verschiedenen Ebenen, auch in der sowjetischen Politik Tendenzen zur Umsetzung der „aufgelösten Stadt“ gegeben hatte, entwickelte sich Moskau sogar schon während C1 in eine völlig andere Richtung: Die Stadt sollte zum absoluten Höhepunkt jeglicher räumlicher Hierarchie werden.

Moskau wurde zu einer unabhängigen Einheit mit eigener Verwaltung und eigenem Budget und damit aus der Uniformität anderer Städte herausgehoben. Spätestens mit dem Beschluss des Generalplans zur Rekonstruktion Moskaus durch das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei 1935 war Moskaus Vormachtstellung endgültig besiegelt. Die Idee der Auflösung der Hierarchie Stadt-Land hatte einer neuen Hierarchie zu weichen: je näher an Moskau, dem „Zentrum der Welt“[284], desto höher in der Rangordnung.

Neben Zugangs- und Niederlassungsbeschränkungen für große Städte, insbesondere Moskau, und einem dazugehörigen eigenen Pass-System, sollte auch die Architektur die Vormachtstellung Moskaus zur Schau stellen. So sah der Generalplan für Moskau vor, dass jedes Wohnhaus eine Mindesthöhe von sechs Stockwerken, entlang der Hauptstrassen von sieben, zehn oder sogar vierzehn Stockwerken aufzuweisen habe (nach dem Zweiten Weltkrieg wurde dieses System übrigens von 6:14 auf 8:32 Stockwerke ausgeweitet), außerdem sollte jeder Straßenzug eine bestimmte Aufgabe erfüllen und auf ein Ziel hinweisen.[285]

Ein einzelner architektonischer Entwurf konnte jetzt als richtig oder falsch beurteilt werden, je nach dem, welchen geographischen Ort sein Gegenstand in der Raum-Hierarchie besetzen sollte. Auch die Position seines Schöpfers war dabei von Bedeutung.“ [286] So konnten Entwürfe in Form von Hammer und Sichel oder eines Fünfsternes als unpraktisch, formalistisch und simplifizierend kritisiert werden, während gleichzeitig das Rote-Armee-Theater, ebenfalls in Form eines Fünfsternes, nach Entwürfen Alabjans und Simbirzews auf das höchste gelobt und sogar realisiert wurde.[287] Der Grund dafür sei, so wurde immer wieder geschrieben, dass Lasar Kaganowitsch selbst, in seiner Funktion als Sekretär des Moskauer Komitees der KP und Präsident von Arplan nach dieser Form verlangt hätte. Er soll ein Tintenfass in Form eines Fünfsternes auf einen Plan gestellt haben und dazu gemeint haben: „bauen sie es so!“[288]

[284] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 76f
[285] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 80.
[286] Vgl. auch: Katerina *Clark*, Socialist Realism, 9f.
[287] Vgl.: *Tarchanow*, Stalinistische Architektur, 68, 74.
[288] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 81.

Auch wenn solche Anekdoten kaum der Wahrheit entsprechen, zeigen sie doch, wie der Mechanismus von Zustimmung und Ablehnung im stalinistischen System funktionierte und dass es nur in beschränktem Maße auf eine Idee oder Handlung an sich ankam, sondern besonders auf die Stellung, die die agierenden Personen in der Hierarchie des Systems einnahmen.

In Bezug auf die Angemessenheit gigantomanischer Planungen und irrwitziger Monumentalprojekte gab es für Moskau keinerlei Zweifel. Ein Projekt, dass für die Hauptstadt einer autonomen Republik als absolut übertrieben abgelehnt wurde, konnte für Moskau als zu bescheiden eingestuft werden. So kritisierte der Kommissar für Finanzen, Wlas Tschubar, der 1993 selbst den Stalinschen Säuberungen zum Opfer fiel, vor dem Kongress der Architekten 1937:

„For the House of the Soviets in Nal´chik, the center of the Republic of Kabardino-Balkaria, a enormous building costing almost 40 million rubels is planned. For Moscow such a building could be appropriate. For a smallish city, even if it is the capital of an autonomous republic, such megalomania is not affordable, nor necessary, and makes no sense at all.”[289]

Besonders der Begriff „megalomania“ und der Nachsatz “…makes no sense at all” sind beachtenswert, zeigen sie doch deutlich, wie es in C2 um die Stellung Moskaus stand und als wie unangebracht jede Störung dieser Hierarchie angesehen wurde.

Während C1 nach horizontaler Ausdehnung strebte, nach Auflösung konzentrierter Strukturen und dem entsprechend nach flachen Gebäudeformen, stand es in C2 ganz anders um die Höhenentwicklung. Je höher und feingliedriger ein Gebäude sich gen Himmel streckte, desto mehr Zustimmung konnte es seitens der politischen Entscheidungsträger erwarten. Je wichtiger und beeindruckender ein Gebäude werden sollte, aus desto mehr sich gegenseitig übertürmenden Elementen sollte es bestehen, im Idealfall gekrönt von einem überdimensionalen Symbol oder Monument. Dieser Bauweise entstammt übrigens der in einigen Sprachen gebräuchliche (und oft mit negativer Konnotation behaftet) Begriff der „Zuckerbäcker-Bauten“. [290] Während für C1

[289] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 76

[290] Beispielsweise im Englischen spricht man von „wedding-cake-architecture“ oder im Schwedischen von „krokanarkitektur“ Vgl.: *Nerdinger*, Architektur Macht Erinnerung, 60.

„Himmel“ höher, aber nicht besser als „Erde“ bedeutete, wurde „Himmel“, also Vertikalität in C2 mit absoluter Hochleistung planerischer Kunst gleichgesetzt.[291]

7.1.2 Lebensformen und Sozialstrukturen

Neben der Frage, welche Form die sozialistische Stadt oder „Nicht-Stadt“ annehmen sollte, in welcher übergeordneten Struktur das sozialistische Leben stattfinden sollte, ob in traditionellen Städten, in der agri-city oder einer anderen neuen Suprastruktur, beschäftigten sich die Architekturtheoretiker und Soziologen insbesondere mit der Entwicklung neuer Wohnungstypen und neuer gemeinschaftlicher Lebensformen.

Ginsburg als einer der wichtigsten Theoretiker der OSA betrachtete Architektur von innen nach außen. Er war der Meinung, man könne Menschen durch die Veränderung der Wege, auf denen sie miteinander innerhalb eines Gebäudes oder Komplexes interagieren, verändern. Die menschliche Natur könne durch eine Umgebung, die Rationalität, Kooperation und Gemeinschaft fördere, verändert werden. Folglich sei es Aufgabe der Architektur, so meinte Ginsburg, diesen Anforderungen zu entsprechen, die Effizienz und Aktivität innerhalb des Gebäudes zu maximieren und soziale Interaktion zu fördern – unter Beibehaltung bzw. Schutz der Individualität.[292]

Für Ginsburg war Architektur also ein wesentlicher Faktor, um Menschen in ihrer Verhaltens- und Denkweise zu steuern, womit er den Interessen Sowjetrusslands keineswegs entgegenstand. Zur Weiterentwicklung und Verwirklichung ihrer Ideen war man in der OSA auch durchaus nicht abgeneigt, nach Amerika bzw. nach Europa zu schauen und Ansätze Le Corbusiers an die eigenen Bedingungen zu adaptieren.

Wesentliches Merkmal der Losung der OSA war in diesem Zusammenhang die Auflösung alter (Sozial-)Strukturen, insbesondere der Familie und – wie bereits ausgeführt – der Stadt, die als Produkte des Feudalwesens und des Kapitalismus betrachtet wurden. Diese Forderungen waren es, die einen Bruch mit der alten Intelligentsia des Landes herbeigeführt hatten, da damit zwei wesentliche Grundfesten der vorrevolutionären Zeit in Frage gestellt wurden.

In der Reorganisation des Wohnens und der russischen Siedlungsformen lag für die OSA der Schlüssel zum Sozialismus. Wohnen hieß für die OSA soziale Integration des Individuums in das Kollektiv. – Der Fokus lag also auf dem Kollektiv, unter Ablehnung

---

[291] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 58.
[292] frei Übersetzt aus dem Englischen nach: *Hudson*, Blueprints and Blood, 50.

jeder singulärer Wohnform. Alte Formen des Kollektivs, in denen die Rollen ungleich verteilt waren (z.B. die traditionelle Familie) wurden zugunsten des unterschiedslosen Kollektivs strikt abgelehnt. (Wichtige Vertreter dieser Ideologie waren u.a. W. Kusmin, L. Sabsowitsch oder M. Ginsburg; eine einheitliche Lösung gab es aber auch innerhalb der eigenen Gruppierungen nie.)

In der Architektur verlieh man diesen Vorstellungen durch getrennte Räumlichkeiten für Männer, Frauen oder Kinder Ausdruck. Gleichzeitig fehlte oft der „Familienherd" oder privater Rückzugsraum wie eigene Schlafzimmer für Eltern und Kinder. Nur junge Paare sollten ein solches bewohnen dürfen. Auch in seinem Privathaus verzichtete beispielsweise Konstantin Melnikow auf Schlafzimmer – lediglich ein geringfügig zonierter Raum sollte dieser Funktion gerecht werden.[293]

> „Das Proletariat muß unverzüglich mit der Vernichtung der Familie als eines Organs der Unterdrückung und Ausbeutung beginnen. Im Kommunehaus wird die Familie […] eine rein kameradschaftliche, physiologisch notwendige und historisch unvermeidliche Verbindung zwischen dem arbeitenden Mann und der arbeitenden Frau."[294]

Kusmin argumentierte damit, dass besonders die Kinder im Kollektiv Verantwortung lernen und für ihre Rolle als Teil einer produktiven Gesellschaft besser vorbereitet würden. Die Erziehung solle daher Fachkräften überlassen werden und nicht in der Kleinfamilie erfolgen.[295] Er war es auch, der neben den wissenschaftlichen Arbeitsablauf eine wissenschaftliche Lebensorganisation extremer Form stellte: auf jede Minuten genau sollte das Leben in der Kommune geplant ablaufen, vom Weckruf über eine Radiozentrale, die Morgengymnastik, das Duschen bis hin zur Nachtruhe.[296] Die „Industrialisierung der Hausarbeit" sollte die Frau von ihren Fesseln an die Familie lösen, und die Teilung der Arbeit unter den Kollektiv-Mitgliedern sollte nach Alter, nicht nach Geschlecht erfolgen.

Mit diesen, dem eigenen Programm entsprechenden Forderungen glaubte man sich in der OSA (teilweise zu Recht) der Unterstützung der Partei sicher. Die Wohnungsknappheit – insbesondere in Moskau[297] – zu Beginn der Zwanzigerjahre des zwanzigsten

---

[293] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 105-109; *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 131-133; *Rjabusin*, avantgardistische Architektur, 26f.

[294] Kusmin, SA (1928) Zit. in: Adolf Max *Vogt*, Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 * 1789. (Braunschweig ²1990) 46.

[295] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 58.

[296] Vgl.: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 131ff; *Pistorius*, Architektenstreit, 100f; *Kreis*, Avantgarde zu Tradition und Sozialismus, 98.

[297] Privatwohnungen wurden enteignet bzw. neu zugewiesen: Erwachsenen standen 10m² Wohnfläche und Kindern bis 12 Jahre 5m² Wohnfläche zu. 1924 wurde dieses System auf generelle 8m² Wohnraum pro

Jahrhunderts hatte das kommunale Wohnen auch zu einem Hauptthema der Politik gemacht. Durch kollektives Wohnen sollte die individuelle Hausarbeit minimiert oder aufgelöst werden, da diese als Zeitverschwendung angesehen wurde. Auch die Freizeit sollte als produktive Zeit genutzt werden können. Die Forderung Lenins (1919), eine entsprechende Modell-Institution zu entwickeln, hatte in besonderem Maße die „Befreiung der Frau von der Hausarbeit“ im Sinn und basierte zu einem nicht unwesentlichen Teil auf Vorstellungen Friedrich Engels.[298]

Die Auflösung der traditionellen Familienstruktur hätte außerdem den erzieherischen Einfluss des Systems bzw. der Führungsschicht des Landes auf die Bevölkerung deutlich erhöhen können…

Nach ersten konkreten Erfahrungen mit realisierten Wohnanlagen[299], die die Trennung von Kindern, Jugendlichen und Erwachsenen voneinander vorsahen und nahezu ausschließlich aus Gemeinschaftseinrichtungen bestanden, musste man sich in der OSA eingestehen, dass der Wechsel zum absoluten Kollektivleben und die Auflösung der Familienstrukturen in dieser Form ein zu radikaler Schritt gewesen waren, für den die Gesellschaft nicht bereit war. Abgesehen davon kam u.a. von staatlicher Seite, aber auch aus den modernistischen Architekturkreisen, starke Kritik nicht nur an der Akribie, mit der jede Minute des Tagesablaufes eines Werktätigen durchgeplant und vorbestimmt werden sollte, sondern auch an den hohen Errichtungskosten dieser neuen Wohnanlagen. Für die Massenproduktion, so die Kritik, sei die Industrialisierung noch nicht weit genug fortgeschritten und mit traditionellen Baumethoden, die an sich weit günstiger seien, wären derartige Projekte nicht durchführbar.[300]

Person vereinfacht. Personen die Zimmer mit größerer Fläche bewohnten, hatten Mitbewohner bei sich aufzunehmen. Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 72f.

[298] Vgl. Friedrich Engels zur „Wohnungsfrage“ 1872 und zum „Ursprung der Familie“ 1884. Ebenso den Beschluss des VIII Parteitages der KPR (b) 1919. In: *Vogt*, Revolutions-Architektur, 9f, 16; Vgl. auch *Hudson*, Blueprints and Blood 55f; oder: Ernst *May*, Der Bau der Städte in der UdSSR (Frankfurt 1931), in: Ulrich *Conrads* (Hg.): El Lissitzky. 1929. Architektur für eine Weltrevolution, Bauwelt-Fundamente Band 14 (Berlin 1965) 168-183, hier 174f.

[299] eine Beschreibung solcher Einrichtungen gibt: Ernst *May*, Der Bau der Städte in der UdSSR, 177.

[300] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 61 bzw. Artikel von Wilm Stein: Versuch „sozialistischer Städte“. Verwirklichung der Kollektivgebäude zu teuer – daher zurückgestellt. In: Bauwelt, Heft 21 (Berlin 1931) 703-704, auch zit. in: *Conrads*, El Lissitzky, 164-167.

Vgl. zur politischen Reaktion auch die Resolution des Zentralkomitees der KPdSU(B) „Die Anstrengungen zur Umordnung unserer Lebensweise betreffend“ vom 16. Mai 1930, mit der die „gefährlichen utopischen Grundsätze“ wie „Ernährung, Unterkunft und Erziehung der Kinder getrennt von ihren Eltern, Aufhebung aller Beziehungen zwischen den Familienmitgliedern, amtliches Verbot individueller Essenszubereitung etc.“ eingeschränkt wurden. Zit. in: *Pistorius*, Architektenstreit, 112f.

Faktisch waren nur etwa zehn Kommune- oder Kollektivhäuser errichtet worden, und selbst diese verfügten nicht über ein konsequent zu Ende geführtes System der Vergesellschaftung des Wohnens und der Erziehung.[301]

Während die Politik bzw. Trotzki mit ihrer Diskussion über die richtige Lebensform im Sozialismus bereits 1923 begonnen hatten, die Familie als Institution zu rehabilitieren, begann man in der OSA erst zu Beginn der 1930er Jahre die Siedlungskommune deutlich zu relativieren. [302] Nicht zuletzt die negative Resonanz der Bewohner von Kommuneanlagen verlangte ein Umdenken in der Avantgarde und besonders der OSA bezüglich der neu organisierten sozialen Strukturen. Zwischenlösungen wurden entwickelt, Wohnungsgrundrisse wieder mit eigenen Kochstellen ausstatteten, „Großbauten" wurden auf ein Maß von etwa acht Familienwohnungen reduziert und aus Geld- und Baustoffmangel wurden regional verfügbare Materialien eingesetzt.[303]

Die „Zerstörung" der Familie wurde somit von weiten Teilen der Avantgarde aufgegeben, begleitet von der Erkenntnis, dass die Kommune für den wirtschaftlichen Aufbau des Landes nicht geeignet war. Dem ursprünglichen Antidogmatismus folgend, sollte nunmehr die freie Wahl von Lebensraum und -Form im Vordergrund stehen. Dem entsprechend war Ginsburg 1928 zum Kopf der „Typological Section of the Committee for Construction of the Russian Republic" [304] geworden, die für Rationalisierung der Wohnstrukturen und neues Design zuständig war – dabei sollten die Individualität und gewisse Privatheit des Einzelnen berücksichtigt werden.

Mit Ende von C1 oder Beginn von C2 wurde der Begriff der Intimität und der Individualität also wieder entdeckt und neu definiert. Während das Kollektiv von C1 keine Organisation besitzen sollte, also aus einer Gruppe von Individuen mit völlig gleichen Rechten zusammengesetzt sein sollte und daher auch spezialisierte Tätigkeiten des Einzelnen abgelehnt wurden, begann C2 parallel zur Kollektivierung Individualismus zu predigen. Zahlreiche Frauenorganisationen wurden gegründet und das Verständnis von „Kollektiv" orientierte sich auf den ersten Blick wieder an alten Formen der Gemeinschaft wie der Familie oder der Bauern-Kommune.[305]

---

[301] *Vogt*, Revolutions-Architektur, 11.

[302] Vgl.: *Hudson*, Blueprints and Blood, 66, 71.

[303] Vgl.: *Kreis*, Avantgarde zu Tradition und Sozialismus, 97f.

[304] *Hudson*, Blueprints and Blood 74.

[305] Der Unterschied der neuen Kollektivwirtschaft zur ursprünglichen Bauerngemeinschaft lag jedoch darin, dass nun nicht mehr einzelne Familien ihr Land bestellten und die Kolchose den Ertrag besaß, sondern der Staat als Grundeigentümer auftrat und ein bestimmtes Produktionssoll vorschrieb, welches zu festgelegten Preisen abgeliefert werden musste. Abgesehen davon wurden auch Sowchosen, rein staatliche

Auch in die Entwicklung verschiedener Bautypen und deren „Individualität“ wurde in C2 Energie gesteckt: Architekten arbeiteten an Hotels, Wohnhäusern, Bildungseinrichtungen oder Regierungs- und Verwaltungsgebäuden und sollten diesen einen typischen Charakter verleihen. Das Ergebnis dieser Bemühungen fiel jedoch äußerst bescheiden aus: entweder konnte man keine wesentlichen Unterschiede zwischen den verschiedenen Gebäudetypen entsprechend ihrer Funktionen erkennen, oder die künstlerische und gestalterische Komponente der Hochhäuser wurde von vornherein über die Funktionalität gestellt und kommunizierte in keiner Weise mit dem Zweck des Gebäudes.[306]

Großbetriebe, eingerichtet die auf Basis von Lohnarbeit funktionierten. Siehe dazu: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 114f.

[306] Als Beispiele sind hier die sieben Wolkenkratzer rund um Moskau zu nennen, die mit völlig unterschiedlichen Funktionen behaftet, aber äußerlich durchaus miteinander austauschbar sind.

7.2 Machtansprüche und Selbstverständnis von Avantgarde und Sozialistischem Realismus

7.2.1 Der Wille zur Macht

Wie für die meisten großen Bewegungen und mit Veränderungen behafteten Perioden strebten auch C1 und C2 nach künstlerischer, ideologischer, sozialer und politischer Macht. Die Notwendigkeit dazu ergab sich allein schon aus dem Verlangen nach Geltung und Anerkennung der jeweiligen Ideologie und Weltanschauung, denn je größer das politische und soziale Auf- bzw. Ansehen, desto besser auch die Chancen auf Durchsetzung eigener Werte und Normen. Der Weg, der zur Zielerreichung eingeschlagen wurde, unterschied sich jedoch von Gruppe zu Gruppe, insbesondere aber zwischen C1 und C2.

C1 hatte – wie bereits ausführlich besprochen – deutlich horizontal ausgerichtete Qualität, sie orientierte sich weniger auf ein Zentrum und bezog die Peripherie mit ein. Die politischen Kräfte des Landes zeigten in dieser Periode vergleichsweise geringes Interesse an Architektur und nahmen daher auch weniger Einfluss auf diese. Die Architekten schufen zahlreiche Konzepte neuer Sozialsysteme und arbeiteten an Projekten höchster Komplexität, die aber nur in den seltensten Fällen realisiert werden konnten.[307]

In C2 fand eine unmissverständliche Zentralisierung statt. Es begann ein regelrechter Sog alles Wesentlichen in das Zentrum, zu Stalin und nach Moskau, während die Peripherie nahezu in Vergessenheit geriet.[308] Die Architektur wurde vom stalinistischen System als potentes Mittel zur Stärkung der eigenen Position erkannt und hatte daher zur Zentralisierung, zur Bündelung der Aufmerksamkeit und zur Bindung der Bevölkerung an das System beizutragen. Sie hatte der Gegenwart immer voraus zu sein, um dem Volk einen Ausblick auf ruhmreiche Zeiten gewähren zu können und ihm so die missliche Gegenwart als erträglich und überwindbar erscheinen zu lassen.

Nicht weniger als C2 zeigte auch C1, also auch die Avantgarde Willen zur Macht.[309] Ihre Konzepte liefen in der Regel auf eine radikale Veränderung der Kunst, der Kultur und

---

[307] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, xxiv.

[308] Vgl. dazu: Katerina *Clark*, Socialist Realism and the Sacralizing of Space. In: Evgeny *Dobrenko*, Eric *Naiman* (Hg.), The Landscape of Stalinism. The Art and ideology of Soviet Space (Seattle/London/Washington 2003) 3-18, hier 11f.

[309] dazu und zu den Beweggründen für die Zusammenarbeit der avantgardistischen Architektenschaft mit der Politik wurde bereits einiges erläutert, hier sei insbesondere auf Kapitel 2 dieser Arbeit („Volkskommissariat für Volksaufklärung (NARKOMPROS) und die Avantgarde“) verwiesen.

der sozialen Bedingungen des ganzen Systems hinaus. Genau das wurde C1 aber auch zum Verhängnis, da das politische (= gesellschaftliche) System der Dreißigerjahre (C2) nicht nach Kunst verlangte, die ihre eigenen Machtansprüche stellte, sondern Bewegungen suchte, die ausschließlich das stalinistische Systems und die „Revolution von oben“ unterstützten.

Die Ziele von C1 und C2 waren also Streckenweise vergleichbar. Die Kunst – und damit auch die Architektur – sollte von der Darstellung des Lebens zu seiner Umgestaltung übergehen. Ihre völlige Utilitarisierung war breiter Konsens. Erst dem sozialistischen Realismus gelang es aber das zu erreichen, was Ziel der Avantgarde gewesen war, nämlich außerhalb des Museums „das absolut Andere in Bezug auf jede beliebige sozial akzeptierte kulturelle Norm“ [310] zu sein. [311] In provokanter Weise resümiert Boris Groys: „Die Stalinzeit realisierte tatsächlich den Traum der Avantgarde, das gesamte gesellschaftliche Leben nach einem künstlerischen Gesamtplan zu organisieren […]“[312]

Grundlegend unterschiedlicher Auffassung waren C1 und C2 jedoch, welche künstlerischen Mittel hierfür eingesetzt werden sollten. Im Wettbewerb um den Palast der Sowjets prallten folglich C1 und C2 lautstark aufeinander und die Entscheidung um die gültige Norm wurde, wie bereits dargestellt, zu Gunsten des Sozialistischen Realismus getroffen.

Der evidenteste Unterschied zwischen C1 und C2 lag wohl in ihren Grundauffassungen von Architektur: Vereinfacht ausgedrückt entwickelte C1 Architektur als Maschine[313], C2 hingegen meinte Architektur als Organismus sehen zu können und stellte an ihre Bauten den Anspruch, Freude auszudrücken und ein Vorbote einer besseren Zukunft zu sein. Dem entsprechend dramatisch fiel bekanntlich die Kritik von C2 an C1 bzw. der Avantgarde aus, die schließlich zu ihrem Ausschluss aus der Architekturszene bis hin zur physischen Vernichtung einiger ihrer Repräsentanten reichte. Die in C2 einsetzende Annäherung einiger Vertreter der Avantgarde an die Ästhetik des Sozialistischen Realismus ist jedoch nicht nur auf politische Repression zurückzuführen, sondern beruhte durchaus auch auf eigenen Erfahrungen und damit einherlaufenden Verschiebungen in ideologischer und ästhetischer Hinsicht.

---

[310] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 11.

[311] Vgl. dazu: Igor *Golomstock*, Problems in the Study of Stalinist culture. In: Miranda *Benks* (Hg.), The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism Under Stalin (New York/Moscow 1993) 12-19, hier 18.

[312] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 14.

[313] man vergleiche dazu als westeuropäisches Beispiel Le Corbusiers weltberühmte Unité d´habitation, die Wohnmaschine

7.2.2 Anfang oder Ende: das Selbstverständnis

Einer der relevanten Punkte für das Verständnis von C1 und C2 und ihrer jeweiligen künstlerischen Ausdrucksweisen liegt in ihrem Selbstverständnis und ihrer Eigenpositionierung im chronologischen Ablauf kultureller und sozialer Entwicklung.

Die Avantgarde brach, wie bereits dargestellt, mit der Vergangenheit und leugnete deren Relevanz, sie war ganz auf die Zukunft orientiert und generierte sich selbst (zumindest in der Theorie), wie aus einem Vakuum neu. Alles Alte sollte vom „Dampfschiff der Moderne“ [314] geworfen werden, riefen bereits 1913 die Ideologen Majakowski, Khlebnikow, Kandinsky und andere. In einem Schreiben von 23. Februar 1919 forderte Malewitsch von den Kulturschaffenden „…to built creativity, burning your path behind you.“[315]

C1 sah den Kreis der Geschichte als geschlossen an. Ginsburg schrieb 1924: “[…] the old cycles [die Kreise des Griechisch-Italienischen „system of thought“, Anm. des Verfassers] are completed, we are starting to plow a new art field…“[316].

Aus dem Bruch mit Tradition und Vergangenheit und der Verleugnung deren Relevanz erwuchs jedoch für C1 bzw. die Avantgarde eine bedeutende Problematik: Indem sie jeglichen Rückbezug und Zusammenhang mit vorhergehenden Epochen verweigerte, wurde C1 selbst zum Gefangenen dieser, da sie konsequenter Weise ohne diesen keine Existenzberechtigung gehabt hätte. Sie verzichtete somit ungewollt auf ihre eigene autonome Form.[317]

C2 sah den Kreis der Geschichte hingegen noch nicht als geschlossen an, sondern betrachtete sich selbst als das schließende und damit maßgebliche Element.

Im Gegensatz zum totalen Reduktionismus von C1, wollte sich C2 – besser: die Protagonisten der „Revolution von oben“ – nicht bereits erprobter Mittel (zur Manipulation der Massen) berauben. Man war bestrebt, die klassische Kunst in den eigenen Dienst zu stellen und ihr ideologisches „Waffenarsenal“ zu nutzen, anstatt es zu zerstören. Während die Avantgarde den Sozialistischen Realismus als einen Rückfall in die Barbarei ansah, fühlten sich deren Vertreter, ganz im Gegenteil, als Retter vor der Barbarei der Avantgarde,

---

[314] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 13.
[315] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 13.
[316] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 19.
[317] Vgl.: *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 47

die den Untergang des klassischen Erbes und der russischen Kultur provoziert hätte. Andrei Schdanow, ein radikaler Politiker Stalins meinte dazu in einer viel zitierten Rede von 1949:

„Wir, die Bolschewiki, schlagen das kulturelle Erbe nicht aus. Im Gegenteil, wir eignen uns das kulturelle Erbe aller Völker und Zeiten kritisch an, und wählen aus ihm alles aus, was die Werktätigen der sowjetischen Gesellschaft zu großen Taten in der Produktion, in der Wissenschaft und in der Kultur inspirieren kann.“[318]

Während sich C2 zu Beginn der Dreißigerjahre noch primär auf das Erbe der klassische Antike bezog, insbesondere Roms, als dessen Nachfolger sie sich sah, und Elemente der italienischen Renaissance kultivierte, erweiterte sich der Kreis der aufgenommenen Epochen in den nachfolgenden Jahren unaufhörlich. Alexander Wesnin, der gelernt hatte, sich mit dem stalinistischen System zu arrangieren, schrieb daher in der AS Nr.3, 1940:

„The mastery of architectural legacy cannot be restricted to the assimilation of the architecture of anyone particular epoch, for example, that of Greece, Rome, or that of the Italian Renaissance (as many architects do); we have to grasp all architecture as a whole, in its historical development, from its beginning to the progressive architecture of the contemporary West and America. Along with this mastery of the architecture of the ruling classes, it is necessary to study folk architecture (for example the architecture of small Italian cities, our Russian North, the people’s architecture of Caucasia, the East, etc., often of excellent architectural quality).”[319]

Um 1940 sah sich C2 längst in so unanfechtbarer Position, dass die Vereinfachung und Befreiung der Klassik von „unnötigen“ Elementen, wie sie zuvor Fomin mit seiner „roten Dorik“ und „proletarischen Klassik“ für eine ideale Architektur vorgeschlagen hatte, als völlig unnötig erachtet wurden. Gerechtfertigt wurde die Aufnahme vergangener Epochen in den Sozialistischen Realismus unter anderem auch mit Lenins These der zwei Kulturen in einer Kultur. Dieser zufolge sei jede Kultur in zwei Lager gespalten, in der sich unterschiedliche ökonomische Systeme bekämpfen. Es gäbe immer eine progressive, die Ausgebeuteten vertretende, und eine reaktionäre Kunst. Nur die progressive Kunst sei es, die für „historischen Optimismus“, „Lebensfreude“ und „Liebe zum Volk“ stünde, also positiv bewertet werden müsse. Als Beispiele nennt Boris Groys etwa die griechische

[318] A. Schdanow zit. in: *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 47
[319] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 21

Antike, die italienische Hochrenaissance oder die russische realistische Malerei des 19. Jahrhunderts.[320]

Die Aufnahme künstlerischer und architektonischer Elemente dieser Epochen in den Sozialistischen Realismus stellte kein Problem dar, da diese Vorbilder an sich schon als progressive Einheit angesehen wurden – hinzu kam, dass dem Sozialistischen Realismus auch unabhängig davon eine überhistorische Bedeutung und „ewige Neuheit“ attestiert wurde, da er, wie bereits besprochen, als die abschließende Entwicklung aller bisheriger Kultur angesehen wurde.[321]

Während C1, um Papernys Worte zu verwenden, nach der Zukunft griff, und ihre eigene Spur hinter sich verbrennen wollte, verwandelte C2 die Zukunft – für sie gleichbedeutend mit dem Sozialistischen Realismus – in Ewigkeit und warf gleichzeitig ihren Blick in die Vergangenheit.[322]

---

[320] Vgl.: *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 53

[321] Vgl.: *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 56; Augustin *Ioan*, A postmodern critic´s kit for interpreting socialist realism. In: Neil *Leach* (Hg.), Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe (London/New York 1999) 62-66, hier 63.

[322] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 31.

7.3 Freiheit und Improvisation

Abschließend sollen hier noch ein paar Worte zu Freiheit und Improvisationsmöglichkeit im künstlerischen Schaffensprozess in C1 und C2 stehen, die zwar im wesentlichen bereits in obigen Kapiteln gefallen sind, hier aber nochmals kurz zusammengefasst werden sollen.

In ihrem Vorgehen zur Formfindung folgte C1 sehr unterschiedlichen, sich beinahe widersprechenden Tendenzen, die beide von C2 abrupt beendet wurden: Einerseits war dies die spontane Manifestation von Individualität, andererseits die absolute Rationalität und Wissenschaftlichkeit jedes Prozesses. Wie Paperny aber korrekt feststellt, lag der Unterschied zwischen dieser Spontaneität und Kalkulation in C1 nur in der Technik und nicht in der Methode, die in beiden Fällen aus dem festen Glauben an das Ergebnis des jeweiligen Prozesses bestand. [323]

Ganz anders ging C2 vor. Hier beschränkte sich die Individualität bzw. der Freiraum nur auf den Arbeitsprozess an sich, also auf den Weg zum Resultat, letzteres stand hingegen von vornherein fest und war in seiner Gestalt nicht mehr veränderlich.

Auch in der Zensur manifestierte sich dieser Unterschied: In C1 wurde die Zensur als Filter auf ein Endprodukt angewandt bzw. an das Ende eines Prozesses gestellt. C2 rückte die Position der Zensur immer weiter an den Beginn eines Vorganges, bis sie im Grunde deren Quelle oder Ursprung erreichte und von dort aus selbst begann, neuen Output zu generieren.

Als praktisches Beispiel dieser Entwicklung ist die WOKS, eine 1925 gegründete Organisation für kulturelle Beziehungen der Sowjetunion mit dem Ausland zu nennen, die ab 1930 einen „Flaschenhals“ darstellte, durch den internationale Kontakte und Korrespondenzen im Kulturwesen zu laufen hatten.

Seit Bildung der SSA, also ab 1932 hatte sämtliche Architekturkorrespondenz mit dem Ausland, zeitweise inklusive persönlicher Schreiben die WOKS zu passieren. Abgesehen davon, dass der Postweg auf diese Weise häufig auf mehrere Monate ausgedehnt wurde, beschränkte sich die WOKS nicht auf das Zensieren oder Zurücksenden von Material z.B. Le Corbusiers mit der Anmerkung „This does not hold interest for us.“[324], sondern sie

[323] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 190f.
[324] *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 53.

generierte durch sinnverändernde Ausbesserungen eigene neue Informationen (unter dem Namen anderer).[325]

Auch der Erste Kongress der SSA stand schließlich im Zeichen der Zensur bzw. verhinderten Improvisation. Sämtliche Texte hatten im Vorfeld einer mehrfachen Kontrolle bzw. Editierung standzuhalten. Das Ergebnis waren im Wesentlichen gleiche, vom Blatt abgelesene und auf dasselbe Ziel ausgerichtete Vorträge.

Wie bereits mehrfach erwähnt, stand C2 gegen die Vorstellungen des Kollektivs von C1 und für Individualität ein. Die Individualitätsauffassung von C2 ließ aber dabei keine Autorenschaft zu, denn jeder Autor sollte mehr oder minder das reproduzieren, was vorher als Ergebnis festgelegt wurde: die Individualität war folglich hierarchisch verteilt, wobei Stalin unter Berufung auf seine vermeintliche ideologische Nachfolgerschaft auf Lenin den Gipfel dieser Hierarchie darstellte. [326]

„The name of the author was no more than a symbol of collective creativity, irrespective of whether its bearer led a brigade or worked alone, for his name represented not an individual talent, but a gigantic cultural megamachine, in which he fulfilled the role of „cog or screw“ (to use Lenin´s phrase).“[327]

Als plakatives Beispiel dafür kann der Palast der Sowjets herangezogen werden, dessen Planung und Projektierung von hunderten Malern, Bildhauern und anderen Künstlern mitgetragen wurde, als dessen Autor aber B. Iofan genannt wurde, der wiederum auf das Wohlwollen Stalins angewiesen war... „B. Iofan was no more than the sign of the work of thousands of nameless masters, embodying the divine design of the whole project, which was attributed to Stalin himself.“[328]

C1 wollte das Kollektiv, meinte damit aber, dass ein Autor an einem, dem kollektiven Prinzip entsprechenden Werk arbeitete. In C2 arbeitete hingegen ein Kollektiv von Künstlern an einem Werk, der Individualität einer Person verpflichtet: Stalin. Die Austauschbarkeit der Einzelperson war in C2 somit evident. Und wenn die Metro Moskaus von „allen besten Architekten der Stadt“ gebaut wurde, was – bedingt durch die obig erläuterte Hierarchie des Raumes – gleichzusetzen ist mit „alle besten Architekten des

[325] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 52-54.
[326] Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 199.
[327] *Golomstock*, Problems in the Study of Stalinist culture, 17.
[328] *Golomstock*, Problems in the Study of Stalinist culture, 17.

ganzen Landes“, so zeigt das Ergebnis dennoch keine unglaubliche Vielfalt genialer Ideen und Ausführungen, sondern nur das Bild der entsprechenden Maxime:

> „The talented [architects] … are those who have not only mastered the art of drawing or sketching a construction, but those who can synthesize in their creation a range of arts, making architecture express the ideological content of the age.“[329]

Dieser „ideologische Content der Zeit“, den es galt darzustellen, basierte auf den Zukunftsvorstellungen von C2 und Illusionen, die der Bevölkerung gemacht wurden. Denn für C2 bestand die Wahrheit nicht, wie schon häufig betont, aus der faktischen Realität, sondern aus dem Ausblick in die Zukunft und der Reflexion des Lebens wie es idealer Weise sein sollte. Die Theoretiker des Sozialistischen Realismus sahen die Kunst als Instrument zum Erkennen der Wirklichkeit, betonten also ihre mimetische Funktion. Gleichzeitig grenzten sie sich vom Naturalismus, der „Ideologie des bürgerlichen Objektivismus“, dem Realismus in umgangssprachlichem Sinn ab. Es galt das Typische darzustellen, d.h. aber nicht den Durchschnitt, das Verbreitetste, „sondern das, was mit der größten Überzeugungskraft das Wesen einer bestimmten gesellschaftlichen Kraft ausdrückt. […] Das Typische ist der Dreh- und Angelpunkt, an dem sich die Parteilichkeit der realistischen Kunst erweist.“[330] In seiner Mimesis orientierte sich der Sozialistische Realismus an etwas, das noch nicht ist, aber entstehen bzw. geschaffen werden wird… Boris Groys fasst dies etwas sarkastisch zusammen:

> „Es geht um die rasche visuelle Umsetzung neuer Parteirichtlinien, um die Fähigkeit, sich in neue Tendenzen an der Parteispitze zu orientieren, die Nase nach dem Wind zu richten, oder, noch genauer, den Willen Stalins als des realen Schöpfers der Wirklichkeit im Voraus zu erraten.“[331]

C1 verstand unter Wirklichkeit bzw. Wahrheit das, was wirklich in der Welt existierte. Für die Kunst bzw. die Architektur bedeutete dies Zweck, Funktion, Konstruktion, Material, Gesetze der Wahrnehmung u.a. C2 sah darin Formalismus und Entfremdung vom Leben, für sie besaß Wahrheit eine „himmlische“ Dimension die nicht durch

---

[329] K.S. Alabjan:„Protiv formalizma uproshchenichestva, eklektiki“ in: SA No.4 (1936) 1-6 zit. in: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 200.

[330] G. Malenkow zum 19. Parteitag, zit in: *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 58.

[331] *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin, 59.

Realitätsnachbildung dargestellt werden könne.[332] Entsprechend schwierig war es daher, den Ansprüchen von C2 zu entsprechen und entsprechend weitläufige Interpretationsräume standen den politischen Autoritäten zur Verfügung, um ihren persönlichen Stil durchzusetzen.

Während C1 als wahr ansah, was ist oder mit Sicherheit sein wird, galt für C2 als wahr, was sein sollte bzw. könnte!

[332] Die „Wahrheit“ von C2 hatte nicht nur auf dem Kunstsektor ihre Auswirkungen, sondern betraf alle Lebens- und Politikbereiche, so wurden Anfang der Dreißigerjahre alle Statistikbüros offiziell geschlossen, da man deren Arbeit zum Ausdruck der Wahrheit nicht mehr benötigte. Vgl.: *Paperny*, Architecture in the age of Stalin, 232.

Dokumente und Texte

Dokument 1:
Wladimir Majakowski: „Tagesbefehl an die Kunstarmee“[333]

Da placken und trödeln die Greise-Brigaden
Im Schlepptrott von lahmen Kamelen.
Genossen!
Auf die Barrikaden! –
Barrikaden der Herzen und Seelen.
Nur der ist Kommunist, und ein echter,
der die Brücken zum Rückzug verbrennt.
Futurist, sei Trägheits-Verächter,
der sprungfroh die Zukunft berennt!
Lokomotiven baun [sic!] ist zu wenig, -
Füg das Rad und hau ab, kleiner Gnom.
Wenn der Vers nicht blitzdonnertönig
Getöse der Bahnhöfe kennt,
wozu dann der Wechselstrom?
Türmt Schall nur auf Schall, liebe Knaben,
und vorwärts mit Sang und Geplärr.
Es gibt noch gute Buchstaben:
„Z“,
„Sch“,
„R“.
Es ist wenig: die Männer zu zweien reihen,
zusehen, daß Lampassen am Beinkleid passen.
Keine Sowjetdeputierten können als Feldherren gedeihen,
falls Musikanten nicht Märsche prasseln.
Auf die Straße raus schleppt Klaviere,
vom Fenster runter soll die Trommel knarrn.
Die Trommel darf das Klavier ruinieren, -
Hauptsach, daß Radau sei und viel Alarm.
Was soll das: rackern, in Fabriken vergraben.
Die Fratze verschmiert mit rußiger Schminke,
fürs fremde Wohlleben zum Feierabend
mit Äuglein (wie die einer Eule) zwinkern.
Genug alle Groschenweisheiten: Gewinsel.
Hinaus mit den seelischen Kletten.
Straßen sind unsere Pinsel.
Plätze sind unsere Paletten.
Nicht die Schmöker der Zeit,
diese tausendblättrigen Listen,
werden den Tagen der Revolution gerecht.
Hinaus auf die Straße, ihr Futuristen,
Trommlergilde,
Poetengeschlecht!

[333] Wladimir Majakowski, 1918. Zit. nach: *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten, 8f.

Dokument 2:
Naum Gabo über die Arbeitssituation an den WChUTEMAS[334]

Naum Gabo bekleidete kein offizielles Amt an den WChUTEMAS, dennoch kannte er deren Betrieb bestens, denn:

„Inoffiziell war ich im Schulleben jedoch so aktiv, als hätte ich einen offiziellen Auftrag gehabt, und zwar ging es mir nicht allein so. Rodtschenko erging es ebenso und später auch Lissitzky. Das bedeutendste an diesem Institut lag in seinem fast autonomen Charakter. Es war sowohl eine Schule als auch eine freie Akademie, an der nicht nur der laufende Unterricht in bestimmten Fächern erteilt wurde, sondern an der auch in öffentlichen Versammlungen und Seminaren allgemeine Diskussionen über verschiedene Probleme stattfanden. An diesen von den Studenten geleiteten Zusammenkünften konnte die Öffentlichkeit teilnehmen. Auch konnten an dieser Schule nicht zur Fakultät gehörige Künstler sprechen und Seminare leiten. Die Hörerschaft des Institutes umfaßte einige tausend Studenten. (...) Zwischen den einzelnen Ateliers bestand ein freier Austausch. Es war für die Studenten der verschiedenen Professoren eine Selbstverständlichkeit, auch die Ateliers aller anderen Lehrer sowie die Privatstudios der Künstler zu besuchen, die wie ich einen inoffiziellen Auftrag hatten. [...] In diesen Seminaren und in den öffentlichen Versammlungen wurden unter den gegensätzlichen Persönlichkeiten unserer Gruppe der Abstrakten viele ideologische Fragen erörtert und diese Zusammenkünfte hatten einen weit größeren Einfluß auf die spätere Entwicklung der konstruktiven Kunst, als der gesamte Unterricht. Die Themen der Versammlungen bezogen sich gewöhnlich auf die Vorgänge in der Schule und in den Privatateliers: technische Fragen, ideologische Probleme, Probleme der zukünftigen Bestimmung der Kunst, allgemeine, die Kunst und das Leben betreffende Fragen und berufliche Probleme wurden besprochen."

[334] Zit. in: *Drengenberg*, Sowjetische Politik, 175; Drengenberg zitiert bezüglich der Arbeitsweise und der Stimmung an den WChUTEMAS eine Schilderung Naum Gabos, der keine offizielle Stelle an den Werkstätten bekleidete (eine Datierung ist leider nicht vorhanden).

Dokument 3:

Auszüge aus den Statuten der ASNOWA von 1923[335]

§ 1 Die ASNOWA hat das Ziel, alle rationalistischen Architekten und alle dem Rationalismus nahe stehenden, in der Architektur und im Bauwesen beschäftigten in dem Bestreben zu vereinen, die Architektur als Kunst auf ein Niveau zu heben, das dem modernen Stand der Wissenschaft und Technik entspricht..

§ 2 In Übereinstimmung mit ihren Zielen gliedert sich die Tätigkeit der ASNOWA a) in die Arbeit innerhalb der Organisation, wo der Austausch von Erkenntnissen und Erfahrungen der Mitglieder durch Vorträge, Referate, Dispute, Seminare und durch die Einrichtung von Kursen, Schulen usw. organisiert wird: b) in die Arbeit außerhalb der Assoziation: a Konsultationen zu verschiedenen Fragend er Architektur, des Städtebaus und des Bauwesens überhaupt; b Ausarbeitung von Architektur- und Bauprojekten, Berechnungen, Kostenvoranschlägen usw. c) in die Leitung der Bauausführung bei Architektur- und Bauvorhaben in Übereinstimmung mit den in Paragraph 1 des Statuts formulierten Aufgaben; d) der Tätigkeitsbereich ist die Stadt Moskau…

§ 4 Die ASNOWA besteht aus a) Ehrenmitgliedern, b) ordentlichen Mitgliedern, c) Kandidaten.

Als Ehrenmitglieder werden von der Gesamtmitgliederversammlung in geheimer Abstimmung Personen gewählt, die durch ihre Tätigkeit der ASNOWA nützlich sein können…

Ordentliche Mitglieder können nur solche Personen sein, die durch ihre Ideologie und ihre Tätigkeit den rationalistischen Architekten nahe stehen, einen wissenschaftlichen Status besitzen, der einer abgeschlossenen Ausbildung in einer Höheren technischen oder künstlerischen Lehranstalt entspricht, und einen ausreichend praktischen Status…

…Studenten der höheren Studienjahre an Hochschulen können nur Kandidaten sein… Die Studenten des letzten Studienjahres an den Hochschulen können ordentliche Mitglieder der ASNOWA sein…

Die Angelegenheiten der ASNOWA werden wahrgenommen:

a) von der Gesamtmitgliederversammlung
b) vom Rat für Architektur
c) von der Leitung
d) von der Revisionskommission

…An der Gesamtmitgliederversammlung nehmen die Ehrenmitglieder, die ordentlichen Mitglieder und die Kandidaten teil…

Der Rat für Architektur besteht aus Mitgliedern der ASNOWA…

Zur Wahrnehmung seiner Geschäfte wählt der Rat für Architektur ein Präsidium, dem der Vorsitzende, zwei seiner Genossen und der Sekretär angehören…

[335] Zit. aus: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 590f.

Dokument 4:

„M. J. Ginsburg. Der Konstruktivismus als pädagogische und Laboratoriumsmethode. 1927“[336]

„[…] **Der Konstruktivismus oder die funktionale Methode ist ein Kind unserer Epoche** – einer zweifach konstruktiven Epoche: Auf der **Basis der sozialen Revolution,** die den neuen Verbraucher exponiert und neue wirtschaftliche und gesellschaftliche Beziehungen kristallisiert hat, und auf der **Basis eines nie dagewesenen Wachstums der Technik,** ununterbrochener technischer Errungenschaften, die beispiellose Möglichkeiten für den Aufbau des neuen Lebens schaffen. Unsere Epoche ist nicht nur heute konstruktiv, nicht nur als historische Etappe, als vorübergehende Periode intensivsten Aufbaus des Lebens. Sie ist konstruktiv schon im veränderten Lebenstempo, das keine Möglichkeit lässt, sich lange auf irgendeiner Etappe aufzuhalten, und das fast tagein tagaus etwas Neues in ihren sozialen Aufgaben und wirtschaftlich-technischen Möglichkeiten bringt. Dies ist der Grund, weshalb eine heutige Erklärung des Begriffs „Architektur“ nur in der funktionalen Architektur möglich ist, im Konstruktivismus, der den Architekten vor allem vor die **Aufgabe des Lebensaufbaus, der Organisation neuer Lebensform** stellt.

Jedoch kann diese Aufgabe der Lebensgestaltung, die Aufgabe der Schaffung sozialer Kondensatoren unserer Epoche, nur gelöst werden, wenn sie in konkreten materiellen Formen kristallisiert, Fleisch und Blut annimmt und eine Reihe architektonischer Kennzeichen aufweist, die auf die Psyche des Menschen einwirken und **von ihm gefühlsmäßig wahrgenommen werden können.** Mit anderen Worten, die Aufgabe der Lebensgestaltung, die mit der Organisation neuer Lebensformen, neuer Alltags- und Arbeitsprozesse anfängt, endet mit der Materialisation und Gestaltung architektonischer Objekte als räumlichen Behältern für diese neue Lebensform. In der vorrevolutionären, sogenannten „künstlerischen“ Architektur, wie auch in einer Architektur, die auf formalen Prinzipien basiert, taucht unausweichlich ein Dualismus der Gegenüberstellung von Gebrauchswesen des Objekts und seiner Gestaltung auf.

Der Konstruktivismus als Methode strebt zur endgültigen Beseitigung dieses Dualismus, zum absoluten Monismus, und zwar dadurch, daß:

1) er bei der Gestaltung seiner Kondensatoren keinerlei arbeitsfremde „zusätzliche“ Elemente zulässt;
2) er die grundlegenden Probleme der emotionalen Beeinflussung schon auf dem Wege der Organisation der utilitär-konstruktiven Entstehung zu lösen trachtet;
3) er jedes Detail funktional löst, d.h. das Material des Gegenstandes ausschließlich in den Grenzen seiner Nutzfunktion organisiert.

So zeigt sich die **Ganzheitlichkeit der monistischen Tendenz des Konstruktivismus nicht in einer Leugnung der emotionalen Einflusswirkung materieller Objekte** (wie man das dem Konstruktivismus gewöhnlich vorwirft), **sondern in der Organisation dieser Einflusswirkung durch den Prozess der utilitär-konstruktiven Entstehung dieser Gegenstände selbst.**

[…] Man kann sagen, daß, wenn für die vorrevolutionäre Epoche als eine Epoche Gesellschaftlicher Reaktion und Unterdrückung eine vom Leben losgelöste und ausschließlich gefühlsmäßige Wahrnehmung der Form völlig natürlich war, für unsere Zeit die intellektuelle Wahrnehmung der Form in unmittelbarer Verbindung mit der sozial-gesellschaftlichen Bedeutung dieser Form noch natürlicher ist. (…)

Wenn er von der Wahrnehmung von Form, Farbe, Faktur usw. spricht, geht es dem Konstruktivisten **nicht um diese Aufgaben** im allgemeinen, **sondern unbedingt im Zusammenhang mit einem bestimmten Ziel, einem bestimmten Material, einer bestimmten Wirkungsbedingung.**

---

[336] Der folgende Artikel ist ein Beitrag Ginsburgs, der in der Zeitschrift SA, Nr. 6 (1927) unter dem Titel „Konstruktivizm kak metod laboratornoj i pedagogičeskoj raboty“ erschien. Übersetzt und Zit. in: *Gaßner*, Revolutionskunst, 207f.

Zwei Umstände sind im gegebenen Fall in Bezug auf den Konstruktivismus Besonderheiten dieses Studiums: 1. Die Erforschung der Elemente der Architektur darf sich in dieser Laboratoriumszerlegung keinesfalls die künstlerische Ausdruckshaftigkeit an sich zur Aufgabe stellen, weil der Konstruktivismus letztere nur konkret, bei einer bestimmten Zielorientierung versteht. (…) 2. Jedes Studium der architektonischen Elemente beinhaltet eine gewisse Gefahr der Kanonisierung bestimmter Formen, welche in das Repertoire der praktischen Tätigkeit des Architekten eingehen. Der Konstruktivismus kämpft gegen diese Erscheinung und untersucht die Grundelemente der Architektur als etwas, was sich ständig im Zusammenhang mit den veränderten Voraussetzungen der Formbildung wandelt. (…)“

Dokument 5:

Über die Umgestaltung der literarisch-künstlerischen Organisationen. Resolution des ZK der KPdSU(B) vom 23. April 1932[337]

„Das ZK konstatiert, daß in den letzten Jahren auf der Grundlage bedeutender Erfolge des sozialistischen Aufbaus, ein hohes quantitatives wie auch qualitatives Wachstum von Literatur und Kunst erreicht worden ist.

Vor einigen Jahren, als in der Literatur noch ein bedeutender Einfluß fremder Elemente zu verzeichnen war, besonders während der ersten Jahre der Neuen Ökonomischen Politik, als die Kader der proletarischen Literatur noch schwach waren, da half die Partei tatkräftig bei der Gründung eigener proletarischer Organisationen für Literatur und Kunst mit dem Ziel, die Position der proletarischen Schriftsteller und Kunstschaffenden zu festigen.

Heute, da die Kader der proletarischen Literatur und Kunst bereits in Erscheinung getreten sind, und neue Schriftsteller und Künstler aus den Werken, Fabriken, Kolchosen hervorgehen, wird der Rahmen der existierenden literarisch-künstlerischen Organisationen (WOAPP, RAPP, RAPM und anderer) bereits zu eng und hemmt eine ernsthafte Entfaltung des künstlerischen Schaffens. Dieser Umstand birgt die Gefahr in sich, daß sich diese Organisationen aus einem Mittel zur größeren Mobilisierung der sowjetischen Schriftsteller und Künstler für die Aufgabe des sozialistischen Aufbaus in ein Mittel zur Kultivierung zirkelhafter Abgeschlossenheit , zur Entfremdung von den politischen Aufgaben der Gegenwart und von bedeutenden Schriftsteller- und Künstlergruppen, welche mit dem sozialistischen Aufbau sympathisieren, verwandeln.

Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit einer entsprechenden Umgestaltung der literarisch-künstlerischen Organisationen und der Verbreiterung ihrer Arbeitsbasis.

Davon ausgehend beschließt das ZK der KPdSU(B):

1. die Assoziation proletarischer Schriftsteller (WOAPP, RAPP) zu liquidieren;
2. alle Schriftsteller die die Plattform der Sowjetmacht unterstützen und bestrebt sind, am sozialistischen Aufbau teilzunehmen, zu einem einheitlichen sowjetischen Schriftstellerverband, mit einer kommunistischen Fraktion darin, zu vereinigen;
3. analoge Veränderungen in den anderen Kunstarten vorzunehmen;
4. dem Organisationsbüro die Ausarbeitung praktischer Maßnahmen zur Durchführung dieses Beschlusses zu übertragen.“

[337] Zit. in: *Pistorius*, Architektenstreit, 154.

Dokument 6:

„Die Sowjetunion und das neue Bauen“[338]

„Der Ausgang des Wettbewerbes für den Sowjetpalast hat die radikalen Architekten des Westens in Entrüstung versetzt. Wir haben keinen Anlaß, ihre Entrüstung zu beschwichtigen, um so mehr, als wir ihnen gleich sagen müssen, daß es sich bei diesem entscheid nicht um eine zufällige Einzelentscheidung handelt und daß das Resultat eines seither veranstalteten engeren Wettbewerbes unter zehn sowjetrussischen Architekten des selbe Bild ergeben wird. Aber wir sind verpflichtet, unseren im Westen arbeitenden Kollegen ein objektiveres Bild von der Situation des neuen Bauens in der Sowjetunion zu geben, als sie es aus solchen Blitzlichtern gewinnen können. Objektiv sein bedeutet in unserem Fall den Versuch, das neue Bauen nicht einfach als eine fertige Entscheidung, sondern als einen Prozeß anzusehen, als einen Prozeß, der mit allen sozialen, politischen und technischen Erscheinungen eines Kulturganzen aufs engste verbunden ist. […]

Wie steht es mit der Sowjetunion? Man muß sofort feststellen, daß das zaristische Vorkriegsrußland an allen den Bewegungen, die dem neuen Bauen [in Westeuropa u.a.] vorausgegangen sind, kaum einen Anteil genommen hat. Dieses alte Rußland besaß weder den gehobenen Arbeiterstand, noch das gutgestellte mittlere Bürgertum des Westens. Zwischen der Lebensweise des Arbeiters und derjenigen der Kaufleute und Beamten klaffte ein Abgrund. Weder die Arbeiterwohnung noch die Wohnung des Mittelstandes bildete ein Problem, an dem sich die russischen Architekten in der Wiese ihrer westlichen Kollegen hätten schulen können. Der Sieg der Oktoberrevolution brachte eine Schar junger, für die Revolution eintretender Künstler nach vorn, die den Kampf mit der alten Architektengeneration aufnahmen und dem neuen Bauen zu einem scheinbar vollkommenen Sieg verhalfen. Zu einer Zeit, wo in Sowjetrußland noch verhältnismäßig wenig gebaut werden konnte, gab diese junge, technisch nur sehr wenig erfahrene Generation ihre ganzen Kräfte in phantastischen Projekten aus und versuchte in vielen Fragen die reale Situation in der revolutionären Entwicklung um Jahrzehnte zu überspringen. Der wirklich vorbereitete Boden fehlte, sowohl in der Arbeit der Architekten selbst, als auch in der Wirkung auf die Öffentlichkeit. Erst die Riesenaufgabe des Fünfjahresplans, mit dem für Sowjetrußland eine Periode der großen Anspannung und der vollkommenen Umstellung beginnt, bringt die wahre Lage zum Vorschein. Der Fünfjahresplan hat dem sozialistischen Staat statt schöner Träume eine ganz konkrete Aufgabe gestellt. Utopien gelten immer weniger im heutigen Sowjetrussland. Der erfahrene Techniker, der geschulte Architekt hat das erste Wort. Inzwischen hat sich eine ganze Reihe früherer Architekten der Sowjetmacht zur Verfügung gestellt. Es ist einleuchtend, daß sie heute die Bresche ausnutzen, die das neue Bauen in Sowjetrußland gelassen hat, die Bresche der mangelnden technischen und kulturellen Vorbereitung. Das neue Bauen ist unterlegen.

Diese Niederlage wird verschärft durch einen Umstand, in dem sich ein wichtiger Gegensatz zwischen dem Westen und der Sowjetunion ausdrückt. Im Westen gilt auch auf dem Gebiet der Kunst bis zu einem gewissen Grade das Prinzip der freien Konkurrenz. Sowjetrußland fordert von einer Idee die Einordnung in die Generallinie der Revolution. Das neue Bauen hat diese Möglichkeit heute verspielt. Damit hat es nicht nur die Masse, sondern auch die Jugend gegen sich. Schlimmer noch, es stößt heute auf eine geschlossene ideologische Front. […]“

[338] Auszug aus einem Artikel von Hans Schmidt, einem in Sowjetrussland tätigen Architekten, erschienen in: Die neue Stadt, Heft 6/7 (Frankfurt/M. 1932) 146-148, auch zit. in: *Conrads*, El Lissitzky, 196-201 und: Yuri P. *Gnedovsky* (Hg.), Russia – USSR – CIS, World Architecture 1900 – 2000 a Critical Mosaic, Band 7 (Wien 1999) 139-141

Dokument 7:
„Berichte aus Moskau. Tauts Rückkehr aus Moskau“[339]

„Aus Moskau wird uns gemeldet, daß Prof. *Bruno Taut* seine Tätigkeit an den großen ihm übertragenen Aufgaben eingestellt und sich auf unbestimmte Zeit hat beurlauben lassen. Er wird über Japan, wohin er von der Regierung eingeladen ist, nach Deutschland zurückkehren. Dieser Abbruch der Tautschen Tätigkeit entbehrt nicht einer gewissen Tragik. Im Gegensatz zu manchen Deutschen, die lediglich ihre fachliche Leistung in den Dienst des Sowjetstaats stellten, gehört Taut zu den Naturen, die in den von ihnen geplanten russischen Staatsbauten den organisatorischen und künstlerischen Ausdruck ihrer Anschauungen sehen. Nun gehen aber entscheidende Persönlichkeiten, darunter auch Stalin selbst, auf *diesen* Gedanken der neuen Sachlichkeit nicht ein, sondern kehren zu architektonischen Formen älterer Art zurück. Von der tiefen Enttäuschung so manches nach Rußland übersiedelten deutschen Architekten über diese Entwicklung wurde schon seit einem Jahr vielerlei mitgeteilt […]. Wie weit der Umschwung bezüglich des baulichen Ausdrucks bolschewistischer Anschauung geht, ist schwer zu übersehen. Offenbar spielen auch verhältnismäßige Äußerlichkeiten mit, aber die Stillegung des mit so großer Hoffnung begonnenen Baues von Le Corbusier dürfte doch stark auf grundsätzliche Entscheidungen schließen lassen und nicht nur durch finanzielle Schwierigkeiten bedingt sein (vgl. auch den Moskauer Bericht weiter unten).

Zwischen Klima, Stil und Zweck

Der Bauwelt wird aus Moskau geschrieben:

Zu den offenen Wunden im städtischen Bauwesen der letzten Jahre gehört für den Moskauer […] der Neubau eines großen Verwaltungs-Gebäudes […]. Es sollte nach Plänen Le Corbusiers gebaut werden, und man befürchtete allgemein, besonders in weniger modisch als vernünftig eingestellten Kreisen, dass ein im hiesigen Klima sehr schlecht benutzbarer Glas-Palast entstehen könnte. Als warnendes Beispiel steht ja, fast benachbart, das einige Jahre ältere Gebäude, in welchem zur Zeit das Versorgungs-Ministerium haust; es hat, von den schmalen Bändern der Pfeiler und der Brüstungen abgesehen, nur Glasflächen, und seine Räume gehören zu den hier nicht seltenen Büros, , in denen die Leute samt ihrer Arbeit im Sommer nach der Schattenseite flüchten müssen, im Winter nach den warmen Ecken, soweit sie es überhaupt im Büro aushalten können. […]

Das Einsenbeton-Gerippe des Corbusier-Neubaues blieb im Bau stecken und stand zwei Jahre längs der sehr belebten Straße mit dunkelnder Schalung und rostenden Eisen-Enden in den Himmel starrend, und das Volk hoffte auf Besinnung. Jetzt sieht man von der Straße mit Staunen, daß die Außenwand-Flächen (zu deren Freihaltung sogar die Säulen nach Dessauer Muster ins Innere gerückt waren) mit rotem Hausten […] zugesetzt werden, und zwar die in der künftigen Straßenflucht liegende Giebelwand-Fläche des Flügel-Vorsprunges ohne jede Unterbrechung der Werksteinwand gleich einer Kühlhaus-Mauer, die übrigen Wände mit gefängnisartigen kleinen Fenstern in der glatten Steinfläche. Frühere Veröffentlichungen über das Bauvorhaben zeigen allerdings ähnliche Steinflächen in diesen teilen, und so kann der Schrecken der Glaswände in den übrigen Bauteilen […] vielleicht wirklich noch kommen.

Man ist gespannt, als was für eine Stil-Leistung das fertige Gebäude erscheinen wird.“

---

[339] Aus: Bauwelt, Heft 7 (Berlin 1933) 172, zit. in: *Conrads*, El Lissitzky, 201-203

Abkürzungen

AChRR	Assoziation der Künstler des revolutionären Russland (1922-1928)
Arcos	Anglo-Sowjetische Handelsgesellschaft
ARU	Vereinigung der Architekten Urbanisten (1928-1932)
ASNOWA	Assoziation Neuer Architekten (1923-1932)
GSChUM	Staatliche Künstlerische Freie Werkstätten in Moskau (1918 aus der Stroganow-Lehranstalt umgebildet)
INChUK	Institut für künstlerische Kultur beim Narkompros (1920-1924)
IZO	Abteilung für Bildende Künste beim Narkompros
KPdSU (B)	Kommunistische Partei der Sowjetunion (Bolschewiki) (1925-1991)
KPR (B)	Kommunistische Partei Russlands (Bolschewiki) (1918-1925)
LEF	Linke Kunstfront
MAO	Moskauer Architekturgesellschaft (1867/1922-1932)
MARChI / MAI	Moskauer Architekturinstitut
Mossowjet	Moskauer Rat der Arbeiter-, Bauern- und Soldatendeputierten
MOWANO	Moskauer Gebietsabteilung der WANO (1930-1932)
MWTU	Moskauer Höhere technische Lehranstalt
NARKOMFIN	Volkskommissariat für Finanzen
NARKOMPROS	Volkskommissariat für Volksaufklärung/Bildungswesen
NKWD	Volkskommissariat für innere Angelegenheiten
NÖP / NEP	neue Ökonomische Politik (1921-1928)
OBMAS	Vereinigte Linke Werkstätten (1920-1923)
Oktjabr	Oktober (Künstlergruppe, 1928-1932)
OSA	Verband Moderner Architekten (1925-1932)
OST	Gesellschaft der Staffeleimaler (1925-1932)
Proletkult	Proletarische Kultur, Proletar. kulturell aufklärende Organisation
RAPCh	Rossische Assoziation Proletarischer Künstler (1931-1932)
RAPP	Russische Assoziation Proletarischer Schriftsteller (1925-1932)
SA	Zeitschrift „Moderne Architektur“ der OSA (1926-1932)
SASS	Sektor der Architekten des Sozialistischen Aufbaus (1931-1932)
SHIWSKULPTARCH	Kommission für die Synthese von Malerei, Bildhauerei und Architektur bei der Abteilung IZO des NARKOMPROS (1919)
SINSKULPTARCH	Kommission für die Synthese Bildhauerei und Architektur bei der Abteilung IZO des NARKOMPROS (1919)
SSA	Einheitlicher/Unions-Verband sowjetischer Architekten (1932-
SSP	EinheitlicherVerband der sowjetischen Schriftsteller (ab1932)
UNOWIS	Verfechter der Neuen Kunst (1919)
WANO	Wissenschaftliche Allunionsgesellschaft für Architektur (1930-1932)
WASI	Höheres Architektur- und Bauinstitut (ab 1930)
WChUTEIN	Höheres Künstlerisch-Technisches Institut (1926-1930)
WChUTEMAS	Höhere Staatliche Künstlerisch-Technische Werkstätten (1921-1926)
WOKS	Allunionsgesellschaft für kulturelle Beziehungen mit dem Ausland
WOPRA	Allunionsvereinigung Proletarischer Architekten (1929-1932)
Zentrosojus	Zentrale Union der Konsumgesellschaften der UdSSR
ZK	Zentralkomitee

Literaturverzeichnis

- Kirill N. *Afanasjew*, Ideen-Projekte-Bauten. Sowjetische Architektur 1917 bis 1932 (Dresden 1973).
- Oskar *Anweiler*, Karl-Heinz *Ruffmann* (Hg.), Kulturpolitik der Sowjetunion (Stuttgart 1973).
- *Art unlimited books* (Hg.), Soviet Architecture 1917-1987 (Amsterdam 1989).
- Miranda *Benks* (Hg.), The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism under Stalin (New York/Moscow 1993).
- Charlotte *Benton,* Tim *Benton*, Towards Modernist Classicism. In: *Bund Schweizer Architekten, Verband Freierwerbender Schweizer Architekten* (Hg.), Werk - Archithese 23-24, Nov./Dez. 1978 (Niederteufen 1978) 23-28.
- Harald *Bodenschatz*, Christine *Post* (Hg.), Städtebau im Schatten Stalins. Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929-1935 (Berlin 2003).
- Franco *Borsi*, Die monumentale Ordnung. Architektur in Europa 1929-1939 (Stuttgart 1987).
- Christian *Borngräber*, Hans Schmidt und Hannes Meyer in Moskau. In: *Bund Schweizer Architekten, Verband Freierwerbender Schweizer Architekten* (Hg.), Werk - Archithese 23-24, Nov./Dez. 1978 (Niederteufen 1978) 37-41.
- Matthew Cullerne *Bown*, Kunst unter Stalin 1924-1956 (München 1991).
- Archie *Brown*, Michael *Kaser*, Gerald S. *Smith* (Hg.), The Cambridge Encyclopaedia of Russia and the former Soviet Union (Cambridge ²1994).
- William Craft *Brumfield,* A History of Russian Architecture (Cambridge 1993).
- *Bund Schweizer Architekten, Verband Freierwerbender Schweizer Architekten* (Hg.), Werk - Archithese 19 (Niederteufen 1976) sowie 23-24 (Niederteufen 1978)
- Selim O. *Chan-Magomedov*, Christian *Schädlich* (Hg.), Avantgarde II. 1924-1937. Sowjetische Architektur (Stuttgart 1993).
- Selim O. *Chan-Magomedow*, Bedingungen und Besonderheiten in der Entstehung der Avantgarde in der sowjetischen Architektur. In: *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991) 10-33.

- Selim O. *Chan-Magomedow*, Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen sowjetischen Architektur in den Zwanziger und zu Beginn der Dreißigerjahre (Wien/Berlin 1983).
- Selim O. *Chan-Magomedov,* Schöpferische Konzeptionen und soziale Probleme in der Architektur der sowjetischen Avantgarde. In: Selim O. *Chan-Magomedov*, Christian *Schädlich* (Hg.), Avantgarde II. 1924-1937. Sowjetische Architektur (Stuttgart 1993). 10-33.
- Katerina *Clark*, Socialist Realism and the Sacralizing of Space. In: Evgeny *Dobrenko*, Eric *Naiman* (Hg.), The Landscape of Stalinism. The Art and ideology of Soviet Space (Seattle/London/Washington 2003) 3-18.
- Jean-Louis *Cohen,* Architektonischer Rationalismus und Modernisierung in Europa zwischen den Weltkriegen. In: Jürgen *Harten*, Hans-Werner *Schmidt*, Marie Luise *Syring* (Hg.), "Die Axt hat geblüht…" Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Düsseldorf 1987) 68-74
- Jean-Louis *Cohen,* Le Corbusier and the mystique of the USSR: Theories and projects for Moscow, 1928-1936 (Princeton 1992).
- Catherine *Cooke*, Russian Avant-Garde. Theories of Art, Architecture and the City (London 1995).
- Catherine *Cooke*, Sources for a radical mission in the early Soviet profession: Alexei Gan and the Moscow Anarchists. In: Neil *Leach* (Hg.), Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe (London/New York 1999) 13-37.
- Catherine *Cooke*, The Vesnins´ Palace of Labour. The role of practice in materialising the revolutionary architecture. In: Neil *Leach* (Hg.), Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe (London/New York 1999) 38-52.
- Catherine *Cooke*, Igor *Kazus*, Sowjetische Architekturwettbewerbe 1924-1936 (Basel 1991).
- *Comenius Club, Gesellschaft für deutsch-osteuropäische Beziehungen e. V.,* Eberhard *Sommer* (Hg.), Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917-1988 (Berlin1989).
- Ulrich *Conrads* (Hg.), El Lissitzky. 1929. Architektur für eine Weltrevolution, Bauwelt-Fundamente Band 14 (Erweiterte Neuauflage des Titels: Joseph *Gantner* (Hg.),

Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion, Neues Bauen in der Welt Band 1 (Wien 1930)) (Berlin 1965).

- Ades *Dawn* (Hg.), Art and Power. Europe under the Dictators 1930-45 (London 1995).
- Evgeny *Dobrenko*, Eric *Naiman* (Hg.), The Landscape of Stalinism. The Art and ideology of Soviet Space (Seattle/London/Washington 2003).
- Hans-Jürgen *Drengenberg*, Politik gegenüber den bildenden Künsten. In: Oskar *Anweiler*, Karl-Heinz *Ruffmann* (Hg.): Kulturpolitik der Sowjetunion (Stuttgart 1973) 250-299.
- Hans-Jürgen *Drengenberg*, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917 bis 1934, Forschungen zur Osteuropäischen Geschichte Bd.16 (Berlin 1972).
- Ilja *Ehrenburg*, Menschen Leben Jahre (München 1962).
- Aleksandar *Flaker* (Hg.), Glossarium der russischen Avantgarde (Graz/Wien 1989)
- Mario *Fosso*, Otakar *Máčel*, Maurizio *Meriggi* (Hg.), Konstantin S. Mel´nilov and the Construction of Moscow (Milano 2000).
- Hubertus *Gaßner*, Eckhart *Gillen* (Hg.), Zwischen Revolutionskunst und sozialistischen Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934 (Köln 1979).
- Yu. *Gerchuk*, K. Melnikow. In: Oleg A. *Šhvidkovsky* (Hg.): Building in the USSR 1917-1932 (London 1971) 57-76.
- Yuri P. *Gnedovsky* (Hg.), Russia – USSR – CIS, World Architecture 1900 – 2000 a Critical Mosaic, Band 7 (Wien 1999).
- Dietrich *Geyer*, Stalin und der Stalinismus. In: Gerhard *Schulz* (Hg.), Die große Krise der dreißiger Jahre. Vom Niedergang der Weltwirtschaft zum Zweiten Weltkrieg (Göttingen 1985) 157-178.
- Igor *Golomstock*, Problems in the Study of Stalinist Culture. In: Miranda *Benks* (Hg.), The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism under Stalin (New York/Moscow 1993) 12-19.
- Boris *Groys*, Die gebaute Ideologie. In: Peter *Noever* (Hg.), Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit (München/New York 1994) 15-22
- Boris *Groys*, Die totalitäre Kunst der 30er Jahre . Antiavantgardistisch in der Form und Avantgardistisch im Inhalt. In: Jürgen *Harten*, Hans-Werner *Schmidt*, Marie Luise *Syring* (Hg.), “Die Axt hat geblüht…” Europäische Konflikte der 30er Jahre in

Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Düsseldorf 1987) 27-35

- Boris *Groys*, Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion (Edition Akzente, München/Wien ²1996).
- Boris *Groys*, The Art of Totality. In: Evgeny *Dobrenko*, Eric *Naiman* (Hg.), The Landscape of Stalinism. The Art and ideology of Soviet Space (Seattle/London/Washington 2003) 96-122.
- Hans *Günther*, Avantgarde und Sozialistischer Realismus. In: Aleksandar *Flaker* (Hg.), Glossarium der russischen Avantgarde (Graz/Wien 1989) 61-75.
- Peter *Haiko*, Zurück zur Ordnung. Der revolutionäre Schock der Moderne und die reaktionäre Antwort. In: Jan *Tabor* (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Bd.1 (Baden 1994) 24-29.
- Jürgen *Harten*, Hans-Werner *Schmidt*, Marie Luise *Syring* (Hg.), "Die Axt hat geblüht…" Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Düsseldorf 1987).
- Manfred *Hildermeier*, Die russische Revolution 1905-1921 (Edition Suhrkamp 1543, Frankfurt am Main 1989).
- Manfred *Hildermeier*, Geschichte der Sowjetunion 1917-1991. Entstehung und Niedergang des ersten sozialistischen Staates (München 1998).
- Manfred *Hildermeier*, Stalinismus vor dem Zweiten Weltkrieg. Neue Wege der Forschung, Schriften des Historischen Kollegs, Kolloquien 43 (München 1998).
- Hannelore *Horn*, Richard *Löwenthal*, Alexander *Schwan*, Thomas *Weingartner* (Hg.), Sozialismus in Theorie und Praxis. Festschrift für Richard Löwenthal. (Berlin 1978).
- Wilhelm *Hornbostel*, Karlheinz W. *Kopanski*, Thomas *Rudi* (Hg.), Russische Avantgarde 1910-1934. mit voller Kraft (Edition Braus, Heidelberg 2001).
- Hugh D. *Hudson*, Jr., Blueprints and Blood. The Stalinization of Soviet Architecture, 1917-1937 (Princeton 1994).
- Edgar *Hösch*, Geschichte Russlands. Vom Kiever Reich bis zum Zerfall des Sowjetimperiums (Stuttgart/Berlin/Köln 1996).
- Augustin *Ioan*, A postmodern critic´s kit for interpreting socialist realism. In: Neil *Leach* (Hg.), Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe (London/New York 1999) 62-66.

- Andrej *Ikonnikov*, Architektur und Utopie. In: Peter *Noever* (Hg.), Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit (München/New York 1994) 28-36.
- Andrei V. *Ikonnikow,* Der Historismus in der sowjetischen Architektur. In: *Comenius Club* u.a., Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917-1988 (Berlin1989) 65-107.
- Galina N *Jakowlewa*, Ausdruck der höchsten Organisiertheit. Architektur und die Umgestaltung der sowjetischen Gesellschaft. In: Jan *Tabor* (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Bd.2 (Baden 1994) 826-837.
- Galina N *Jakowlewa*, Uns quält der authentische Drang. Über die Arbeit der sowjetischen Architekten. In: Jan *Tabor* (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Bd.2 (Baden 1994) 810-817.
- Andreas *Kappeler*, Russische Geschichte (Beck´sche Reihe 2076, München ²2002).
- Igor A. *Kassus*, Die Avantgarde als Empirestil. Paradigmawechsel in der sowjetischen Architektur. In: Jan *Tabor* (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Bd.2 (Baden 1994) 804-809.
- Igor A. *Kazus*, The great Illusion. Architecture. In: Ades *Dawn* (Hg.), Art and Power. Europe under the Dictators 1930-45 (London 1995) 189-194.
- Evgenija I. *Kiričenko*, Das Problem des Stils, des Genres und der Mittel in der russischen Architektur am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts. In: *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991) 34-41.
- Barbara *Kreis*, Das Verhältnis der Avantgarde zu Tradition und Sozialismus. In: Selim O. *Chan-Magomedov*, Christian *Schädlich* (Hg.), Avantgarde II. 1924-1937. Sowjetische Architektur (Stuttgart 1993) 92-105.
- Neil *Leach* (Hg.), Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe (London/New York 1999).
- Neil *Leach*, Architecture or Revolution. In: Neil *Leach* (Hg.), Architecture and Revolution. Contemporary perspectives on Central and Eastern Europe (London/New York 1999) 112-123.

- Horst Günther *Linke*, Geschichte Russlands. Von den Anfängen bis heute (Darmstadt 2006).
- Leonid *Luks*, Geschichte Russlands und der Sowjetunion. Von Lenin bis Jelzin (Regensburg 2000).
- Anatolij V. *Lunačarskij*, Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen (Dresden ²1974).
- Otakar *Mácel*, Zur Theorie des sozialistischen Realismus in der Architektur. In: *Bund Schweizer Architekten, Verband Freierwerbender Schweizer Architekten* (Hg.), Werk - Archithese 19 (Niederteufen 1976) 43-48.
- Ernst *May*, Der Bau der Städte in der UdSSR (Frankfurt 1931). In: Ulrich *Conrads* (Hg.): El Lissitzky. 1929. Architektur für eine Weltrevolution, Bauwelt-Fundamente Band 14 (Berlin 1965) 168-183.
- Boris *Meissner*, Wandlungen der KPdSU seit Stalins „Revolution von oben“. In: Hannelore *Horn*, Richard *Löwenthal*, Alexander *Schwan*, Thomas *Weingartner* (Hg.), Sozialismus in Theorie und Praxis. Festschrift für Richard Löwenthal. (Berlin 1978) 38-82.
- Beate *Moser* (Red.), *Berlinische Galerie Museum für Moderne Kunst, Photographie und Architektur* (Hg.), Naum Gabo und der Wettbewerb zum Palast der Sowjets. Moskau 1931-1933 (Berlin 1992).
- Winfried *Nerdinger*, Architektur Macht Erinnerung. Stellungnahmen 1984 bis 2004 (München 2004).
- Peter *Noever* (Hg.), Tyrannei des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit (München/New York 1994).
- Vladimir *Paperny*, Architecture in the age of Stalin. Culture Two (Cambridge 2002).
- Elke *Pistorius*, Bemerkungen zur Theorie des Rationalismus der frühen Zwanzigerjahre. In: *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991) 86-89.
- Elke *Pistorius* (Hg.), Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Rußland 1920-1932 (Basel/Berlin/Boston 1992).
- Elisabeth *Pitschmann*, Architektur als kommunikationsmittel. Die Stalin-Bauten in Moskau: Großprojekte zwischen Utopie und Realität (ungedruckte Diplomarbeit, Wien 2003).

- Stefan *Plaggenborg*, Revolutionskultur. Menschenbilder und kulturelle Praxis in Sowjetrußland zwischen Oktoberrevolution und Stalinismus, Beiträge zur Geschichte Osteuropas, Bd. 21 (Köln/Wien 1996).
- *Pool 4 Art World*, Mosca, Capitale dell´Utopia. (Roma, Palazzo della Civiltà, 2 marzo – 28 aprile 1991. Arnold Mondadori Arte, Milano 1991).
- Vieri *Quilici*, Architettura sovietica contemporanea, l´architettura contemporanea, serie speciale dell universale cappelli 4 (Bologna 1965).
- Vieri *Quilici*, L´architettura del costrutivismo (Bari 1969).
- Vieri *Quilici*, The avantgarde of the twenties. In: Aleksandr *Rjabušin*, Nadja *Smolina* (Hg.), Landmarks of Soviet architecture (Berlin 1992) 9-11.
- Vassily *Rakitin*, The avant-garde and the art of the Stalinist era. In: Miranda *Benks* (Hg.), The Aesthetic Arsenal. Socialist Realism Under Stalin (New York/Moscow 1993) 20-27.
- Alexsander V. *Rjabusin*, Die avantgardistische Architektur der 20er und 30er Jahre. In: *Comenius Club* u.a., Konzeptionen in der sowjetischen Architektur 1917-1988 (Berlin1989) 11-39.
- Aleksandr *Rjabušin*, Nadja *Smolina* (Hg.), Landmarks of Soviet architecture (Berlin 1992).
- Christian *Schädlich*, Die Architektur der sowjetischen Avantgarde im Spiegel der deutschen Fachpresse. In: Selim O. *Chan-Magomedov*, Christian *Schädlich* (Hg.), Avantgarde II. 1924-1937. Sowjetische Architektur (Stuttgart 1993). 106-119.
- Karl *Schlögen*, Moskau-offene Stadt. Eine europäische Metropole (Orig. Hardcoverausgabe erschien 1984 in Berlin unter dem Titel „Moskau lesen“, Hamburg 1992).
- Dietrich W. *Schmidt*, Expressionismus versus Klassizismus. In: *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991) 68-85.
- Dietrich W. *Schmidt*, Sowjetische Architektur 1917-1937, Referate eines bauhistorischen Seminars zur sowjetischen Avantgarde-Architektur (Stuttgart 1989).
- Hans *Schmidt*, Die Sowjetunion und das neue Bauen. In: Die neue Stadt, Heft 6/7 (Frankfurt/M. 1932) 146-148.
- Gerhard *Schulz* (Hg.), Die große Krise der dreißiger Jahre. Vom Niedergang der Weltwirtschaft zum Zweiten Weltkrieg (Göttingen 1985).

- Uwe *Schögl*, Proletarischer Klassizismus. Sowjetische Architektur der Stalinzeit. In: Jan *Tabor* (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956, Bd.2 (Baden 1994) 790-795.
- *Ščusev-Architekturmuseum* (Hg.), Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur (Stuttgart 1991).
- Anatole *Senkevitch*, Soviet Architecture 1917-1962. A Biographical Guide to Source Material (Virginia 1974).
- Oleg A. *Šhvidkovsky* (Hg.), Building in the USSR 1917-1932 (London 1971).
- Wilm *Stein*, Versuch „sozialistischer Städte“. Verwirklichung der Kollektivgebäude zu teuer – daher zurückgestellt. In: Bauwelt, Heft 21 (Berlin 1931) 703-704.
- Günther *Stökl*, Russische Geschichte (6. erw. Aufl. m. Nachtrag, Zeittafel u. aktueller Biographie von Manfred Alexander, Stuttgart 1997).
- Marie Luise *Syring*, …sie bedroht, trommelt, bricht durch – Kunst als Kampf… Geschichte der Realismusdebatte in der Sowjetunion, Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien. In: Jürgen *Harten*, Hans-Werner *Schmidt*, Marie Luise *Syring* (Hg.), “Die Axt hat geblüht…” Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde, Städtische Kunsthalle Düsseldorf (Düsseldorf 1987) 102-114.
- Jan *Tabor* (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Eine Ausstellung des österreichischen Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung. Band 1&2 (Baden 1994).
- Manfredo *Tafuri*, The Sphere and the Labyrinth. Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s (Cambridge/Massachusetts/London ^{4}1995).
- Alexej *Tarchanow*, Sergej *Kawtaradse*, Stalinistische Architektur (München 1992).
- Adolf Max *Vogt*, Russische und französische Revolutions-Architektur 1917 * 1789. (Braunschweig ^{2}1990).

Onlinequellen:

- Joseph *Giovannini*, Modern Long Ago: The Comeback of Russian Constructivism. (The New York Times, December 30, 1990) online am 16. Mai 2008 unter: http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE1D9173BF933A05751C1A966958260&sec=&spon=&pagewanted=print
- Boris *Groys*, Werbung für den Kommunismus. 50 Jahre nach Stalins Tod: Warum schon damals die Kunst nur Lifestyle sein wollte (Zeit Online, 10/2003) online am 16.Mai 2008 unter: http://www.zeit.de/2003/10/groys

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 25
K. Melnikow: Sowjetischer Pavillon auf der Internationalen Ausstellung in Paris, 1925
Ansicht (Ausschnitt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 212.

Abbildung 26
K. Melnikow: Wohnhaus und Atelier, Moskau, 1928-31
Innenansicht, Foto um 1935
In: *Fosso*, Konstantin S. Mel´nilov, 91.

Abbildung 27 / 28
K. Melnikow: Wohnhaus und Atelier, Moskau, 1928-31
Modell von E. Baglione, 1998
In: *Fosso*, Konstantin S. Mel´nilov, 92.

Abbildung 29 / 30
K. Melnikow: Entwurf zum Palast der Völker, Moskau, 1932
Fassade / Perspektive
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 219.

Abbildung 31
K. Melnikow: Russakow-Klub, Moskau, 1927-28
Modell
In: *Fosso*, Konstantin S. Mel´nilov, 180.

Abbildung 32 / 33 / 34 / 35
K. Melnikow: Russakow-Klub, 1927-28
Entwurf Ansicht, Schnitt / Grundrisse / Gesamtansicht / Ansicht Ausschnitt, (Jahr unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 215.

Abbildung 36 / 37 / 38 / 39
I. Leonidow: Lenininstitut, 1927
Ansicht / Grundriss / Horizontalschnitt / Vertikalschnitt
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 220.

Abbildung 40 / 41 / 42
I. Leonidow: Lenininstitut, 1927
Modellansichten
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 221.

Abbildung 43
I. Leonidow: Wettbewerbsentwurf für das Gebäude des Zentrosojus in Moskau, 1928
Axonometrie, Seitenansicht
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 430.

Abbildung 44
Le Corbusier (mit Beteiligung von N. Kolli): Gebäude des Zentrosojus der UdSSR, Moskau
Ansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 265.

Abbildung 45
Le Corbusier (mit Beteiligung von N. Kolli): Gebäude des Zentrosojus der UdSSR, Moskau
Ansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 265.

Abbildung 46
I. Sholtowski: Wohnhaus auf der Mochowaja (jetzt Karl-Marx-Prospekt), 1932-1934
Gesamtansicht
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 265.

Abbildung 47
I. A. Fomin: Gebäude des Moskauer Sowjets (Mossowjet), 1929-30
Entwurfsperspektive, Ausschnitt
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 211.

Abbildung 48
I. A. Fomin: Haus der Sportvereinigung „Dynamo" in Moskau, 1928-29
Ansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 211.

Abbildung 49 / 50
A. Stschussew: Erstes hölzernes Leninmausoleum, Moskau, 1924
Grundriss, Ansicht / Gesamtansicht (Jahr der Fotografie unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 230.

Abbildung 51
A. Stschussew: Zweites Leninmausoleum, Moskau
Gesamtansicht, (Jahr der Fotografie unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 230.

Abbildung 52
A. Stschussew: Endgültiges Leninmausoleum, Moskau, 1929-1930
Gesamtansicht, (Jahr der Fotografie unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 231.

Abbildung 53
A. Stschussew: Wettbewerbsentwurf für das Zentrale Telegrafenamt in Moskau, 1925
Perspektive
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 230.

Abbildung 72
L., W. und A. Wesnin: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Perspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 162.

Abbildung 73
L., W. und A. Wesnin: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 163.

Abbildung 74
W. Stschuko und W. Gelfreich: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933,
Perspektive mit demonstrierenden Massen
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 165.

Abbildung 75
A. Stschussew: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 107.

Abbildung 76
B. Iofan (u.a.): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive
Entwurf, der als Grundlage für die abschließende Planung diente
In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 156.

Abbildung 77
Boris M. Iofan, Wladimir A. Stschuko und Wladimir G. Gelfreich: Palast der Sowjets
Entwurfsphase 6, 1933, Perspektive mit demonstrierenden Massen
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 176.

Abbildung 78
Boris M. Iofan (u.a.): Palast der Sowjets
Entwurfsvariante, 1934, Perspektive
In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 158.

Abbildung 79
Boris M. Iofan (u.a.): Alle des Palastes der Sowjets mit Kreml
Entwurfsvariante, 1948, Längsschnitt
In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 162.

Abbildung 80
Lew Rudnew (u.a.): Moskauer Staatliche Lomonossow-Universität auf den Leninbergen, Moskau, 1948
Perspektive, ausgeführt 1948-53
In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 113.

Abbildung 81
Lew Rudnew (u.a.): Moskauer Staatliche Lomonossow-Universität auf den Leninbergen, Moskau
Hauptfassade, 2003
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Moskau_Uni.jpg (online am 20. Mai 2008)

Abbildung 82
B. Iofan: Pavillon der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris, 1937
Entwurf 1936, ausgeführt
In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 143.

Abbildung 25
K. Melnikow: Sowjetischer Pavillon auf der Internationalen Ausstellung in Paris, 1925
Ansicht (Ausschnitt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 212.

Abbildung 26
K. Melnikow: Wohnhaus und Atelier, Moskau, 1928-31
Innenansicht, Foto um 1935
In: *Fosso*, Konstantin S. Mel´nilov, 91.

Abbildung 27 / 28
K. Melnikow: Wohnhaus und Atelier, Moskau, 1928-31
Modell von E. Baglione, 1998
In: *Fosso*, Konstantin S. Mel´nilov, 92.

Abbildung 29 / 30
K. Melnikow: Entwurf zum Palast der Völker, Moskau, 1932
Fassade / Perspektive
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 219.

Abbildung 31
K. Melnikow: Russakow-Klub, Moskau, 1927-28
Modell
In: *Fosso*, Konstantin S. Mel´nilov, 180.

Abbildung 32 / 33 / 34 / 35
K. Melnikow: Russakow-Klub, 1927-28
Entwurf Ansicht, Schnitt / Grundrisse / Gesamtansicht / Ansicht Ausschnitt, (Jahr unbekannt)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 215.

Abbildung 36 / 37 / 38 / 39
I. Leonidow: Lenininstitut, 1927
Ansicht / Grundriss / Horizontalschnitt / Vertikalschnitt
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 220.

Abbildung 60
H. Hamilton (USA): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Perspektive
(einer der Preisträger dieses Durchgangs)
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 421.

Abbildung 61
A. Perret (USA): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Vogelperspektive
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 421.

Abbildung 62
I.Sholtowski: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Perspektive
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 421.

Abbildung 63
B.Iofan: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Modell
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 420.

Abbildung 64
Brigade WOPRA (K.S. Alabian, W.N. Simbirzew): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Vogelperspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 94.

Abbildung 65
Le Corbusier und P Jeannerat (Frankreich): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Draufsicht
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 422.

Abbildung 66
Le Corbusier und P Jeannerat (Frankreich): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Perspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 148.

Abbildung 67
Walter Gropius (Deutschland): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 2, 1931, Aufriss vom Fluss aus
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 185.

Abbildung 68
N. Ladowski: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Modell
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 422.

Abbildung 69
I. Golossow: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Perspektive
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 423.

Abbildung 70
M. Ginsburg, G. Hassenpflug, S. Lissagor: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Modell
In: *Chan-Magomedow*, Pioniere, 422.

Abbildung 71
M. Ginsburg, G. Hassenpflug und S. Lissagor: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Aufriß
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 93.

Abbildung 72
L., W. und A. Wesnin: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 3, 1932, Perspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 162.

Abbildung 73
L., W. und A. Wesnin: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 163.

Abbildung 74
W. Stschuko und W. Gelfreich: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933,
Perspektive mit demonstrierenden Massen
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 165.

Abbildung 75
A. Stschussew: Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 107.

Abbildung 76
B. Iofan (u.a.): Palast der Sowjets
Wettbewerbsbeitrag Phase 4, 1933, Perspektive
Entwurf, der als Grundlage für die abschließende Planung diente
In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 156.

Abbildung 77
Boris M. Iofan, Wladimir A. Stschuko und Wladimir G. Gelfreich: Palast der Sowjets
Entwurfsphase 6, 1933, Perspektive mit demonstrierenden Massen
In: *Moser*, Naum Gabo und der Wettbewerb, 176.

Abbildung 78
Boris M. Iofan (u.a.): Palast der Sowjets
Entwurfsvariante, 1934, Perspektive
In: *Noever*, Tyrannei des Schönen, 158.

Abstract

Die russisch-sowjetische Architektur der 1920er und 1930er Jahre gehört zu den heterogensten Perioden in der Geschichte Russlands. Mit etwas Verzögerung zu den meisten anderen bildenden und darstellenden Künsten, aber noch deutlich vor den politischen Umwälzungen von 1917, setzte ein neuer Diskurs über Ästhetik, Sinn und Zweck von Architektur ein.

Wesentliches Merkmal der Entwicklung bis Ende der 1920er Jahre war die Ablehnung historisierender eklektizistischer Architektur durch die dominierende Avantgarde und selbst die Politik. Im Wettstreit um die Vorherrschaft in der Architekturszene wurden zahlreiche Organisationen und Verbände gegründet. Als die zwei bedeutendsten Vereinigungen der neuen Architektur erwiesen sich die 1923 gegründete „Assoziation neuer Architekten“ (ASNOWA) und der 1925 entstandene „Verband moderner Architekten“ (OSA).

Für die Rationalisten, wie sich die Mitglieder der ASNOWA bezeichneten, stand die wissenschaftliche Erforschung objektiver psycho-physiologischer Gesetzmäßigkeiten im Wahrnehmungsprozess an erster Stelle. Erst die Erkenntnisse dieser Untersuchungen lieferten die Grundlage für die architektonische Formensprache und Raumkonzeption.

Die Konstruktivisten im OSA bezeichneten hingegen die utilitaristische und soziale Zweckbestimmtheit eines Raumes als ausschlaggebende Faktoren im Formfindungsprozess. Durch funktionelle Architektur sollte auf soziale Strukturen und die Psyche des Menschen Einfluss genommen werden.

Mit der Herausbildung des Stalinschen Machtapparates und der 1929 einsetzenden „Revolution von oben“ begannen sich zunehmend stilistisch unscharfe Positionen in der Architekturszene durchzusetzen. Die neu gegründete „Allunionsvereinigung proletarischer Architekten“ (WOPRA) erhob den Anspruch, alleinige Vertreterin der Architektur der proletarischen Massen zu sein.

Während Zwangskollektivierung und Industrialisierung im Namen des „Aufbaus des Sozialismus in einem Land“ Millionen von Menschenopfern forderten, war man auf Seite der Architekten vorwiegend mit inneren Streitigkeiten und Konkurrenzkämpfen beschäftigt. Das Versäumnis der Avantgarde, sich gegenüber der Politik als geschlossene Kraft zu präsentieren, hatte die Zusammenfassung aller Architektenvereinigungen im „Unionsverband sowjetischer Architekten“ (SSA, 1932) zur Folge.

Die nunmehr von politischer Seite bestimmte Doktrin des „Sozialistischen Realismus“ verlangte die „Darstellung des Lebens in seiner revolutionären Entwicklung, national in der Form und sozialistisch im Inhalt.“ Die verpflichtende Ästhetik manifestierte sich im Ergebnis des Wettbewerbs um den Palast der Sowjets von 1931-1933.

Auch unabhängig der politischen Bedingungen hatte es deutliche Tendenzen zu einer Wende gegeben, und besonders Einzelpersonen innerhalb der Architekturszene waren es, die aus persönlichen Motiven zur Vernichtung avantgardistischer Architekten beitrugen.

Neben den ästhetisch völlig offensichtlichen Unterschieden zwischen Avantgarde und Sozialistischem Realismus lassen sich jedoch auf ideologischer Ebene einige Parallelen bzw. Kontinuitäten erkennen. Diese ergaben sich insbesondere aus dem gemeinsamen Interesse an Macht und dem völligen Umbau der Gesellschaft in kultureller und sozialer Hinsicht. Auch der Bruch mit dem kapitalistischen Bürgertum war beiden Konzepten zueigen. Der angestrebte Weg zur Unsetzung der jeweiligen Ideologie war jedoch ein sehr unterschiedlicher und führte schließlich zum Untergang der russisch-sowjetischen Avantgarde der 1920er Jahre.

Lebenslauf

Matthäus Markus Paulus Stracke

- geboren am 04. Februar 1981 in Wien.
- 1987-1997: Besuch der Rudolf-Steiner-Schule Klagenfurt, Kärnten.
- 1997-1999: Besuch des Bundes-Realgymnasium Fekdkirchen i.K..
- 1998: Ausbildung zum Sanitätshelfer und Mitarbeit des MHDA.
- 1999: AHS–Matura mit Auszeichnung.
- 1999: Beginn des Studiums der Geschichte sowie Publizistik- und Kommunikationswissenschaften an der Universität Wien.
- 2002-2003: Leistung des ordentlichen Zivildienstes an der „Karl-Schubert-Schule, Bildungsstätte für Seelenpflege-bedürftige Kinder", Wien.
- Oktober 2003: Fortsetzung des Studiums.
- Sommersemester 2004: Erasmusstudent an der „Universitá degli studii, Roma Tre", Italien.
- Wintersemester 2004: Beginn des Studiums der Architektur an der Technischen Universität Wien.
- März 2007: Teilnahme an einer Ausstellung ausgewählter Projekte des Instituts für Städtebau, Landschaftsplanung und Entwerfen an der Technischen Universität Wien.
- Seit August 2007: Arbeit in einem Architekturbüro.
- November 2007: Teilnahme an einer Ausstellung ausgewählter Projekte der Abteilung für Wohnbau und Entwerfen an der Technischen Universität Wien.